

# الإنسان العربي وأزمة العصر

الدكتور عبد الله عبد الدائم

لقد تحدث المتحدثون أيام الثورة الصناعية الأولى عن المشكلات الإنسانية التي تخلقها الحضارة الصناعية، وأشاروا فيما أشاروا إلى خضوع الإنسان للآلة وإلى تسخير الجياهير الكبيرة من العمال لأغراضها، وإلى ما أدت إليه من جعل الإنسان مخلوقاً للآلة بدلاً من أن تكون الآلة مخلوقة له.

غير أن تلك المشكلات كانت ما تزال هينة، وكان علاجها عن طريق توليد نظم اجتماعية جديدة أمراً ممكناً. ومن هنا قامت الايديولوجيات تترى تحاول أن تقدم الصلة بين أدوات الإنتاج وأرباب العمل والعمال، وأن تهيء لهؤلاء الظروف الإنسانية التي تحول دون عبوديتهم لوسائل الإنتاج ومالكه.

وتطورت الآلة بعد ذلك، بحكم التقدم العلمي والتكنولوجي، وبدأت تبشير الثورة الصناعية الثانية، الثورة القائمة على أوتوماتية الآلة وتحركها الذاتي، وأدّى ذلك إلى توليد بعض الآمال المعسولة، آمال من حسبوا أن حلول الآلة الأتوماتية محل الإنسان سوف يؤدي إلى تحرير الإنسان من ربقة الآلة، وإلى انصرافه إلى ما هو ألصق بإنسانيته، نعني النشاط الفكري والفني والإداري والاجتماعي وغير ذلك، وخيل إلى القوم أن من نتائج هذه الثورة الصناعية الثانية، الوصول إلى مجتمع ما بعد الصناعة، المجتمع الذي تقوم فيه الآلة، وقد اشتد ساعدها وعظم أثرها، بكل ما ينتسب إلى الجهد الآلي الذي لا يجدر بالإنسان، وإلى إذكاء دوره الإنساني الحق بالتالي وقيامه بالنشاطات الأثيرة لديه، القمينة بأن تخلق حضارة إنسانية حقاً.

غير أن الرياح جرت بما لا تشتهي السفن. فإذا بالثورة الصناعية الثانية، المتقدمة طبيعة وشأواً عن الحضارة الصناعية الأولى، تخلق بدورها مشكلات متقدمة أدهى وأمر

لا نقول جديداً إن قلنا إن ضرباً من التمزق والبحران واليأس المرضي كاد يرين على النفس العربية منذ عقد ونيف من الزمن يشتد خطره ويتعظم أثره يوماً بعد يوم.

وقد يصح البحث في الأسباب الظاهرة والقريبة لهذا التردّي النفسي. فالأحداث العربية التي لم تولّد سوى واقع عربي مهزوم، قد تقدم بعض التفسير لما نشهد ونرى من هبوط معنوي متسارع.

غير أن وراء هذه الأسباب الظاهرة أسباباً أعمق، يجدر البحث فيها، تتصل بأزمة العصر جملة، تلك الأزمة التي تنعكس آثارها بيّنة أو خفية على حياة الجماعات والأفراد أنى كانوا.

ذلك أن من تبسيط الأمور أن ننظر إلى واقع البلاد العربية في معزل عن واقع العالم، وأن نحسب أدواءها أدواء ذاتية فريدة، ترتد إلى مشكلات حالة فيها دون سواها. والحق. إن أي بلد في العالم، متقدماً كان أو متخلفاً، يعاني عللاً وأمراضاً قد تختلف من مصر إلى مصر، ولكنها تسقي من نبع واحد، نبع الأزمة العالمية الشاملة.

والهام أن نقول منذ البداية، إن الأزمة العالمية الشاملة التي نشير إليها ليست أزمة عابرة، ولا هي انحراف موقوت طارئ، وإنما هي أزمة بنيوية تتصل ببنية الحضارة الحديثة كما آلت إليه، ومن المقدر لها أن يزداد خطرها وشأنها يوماً بعد يوم.

ولا يكفي أن نشكو منها أو أن ننكرها ونرفضها، فهي هناك، صارمة قاسية، تسيّرنا جملة النظم والعلائق والبنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تفرزها لا محالة حضارتنا الحديثة التي تختلف نوعاً وطبيعة عن أي حضارة أخرى سبقتها.

وأعصى على الحل.

وليس هدفنا أن نترث عند المشكلات الخطيرة الجديدة التي ولّدتها هذه الثورة الحضارية الثانية. فقد قتلها الكتب والدراسات بحثاً وتحليلاً. غير أننا نؤثر أن نترث عند معالمها الكبرى الأساسية التي جعلنا أقدر على فهم أزمة العصر جملة وأزمة الإنسان العربي بالتالي:

١ - لقد ولّدت الثورة الصناعية الثانية، بقدراتها العلمية والتكنولوجية الجبارة، تغيراً جذرياً وسريعاً في حياة المجتمعات. وهذا التغير يتصف بسرعة يعجز عن اللحاق بها والتكيف معها أبنائها الذين يتلقون آثارها. فبنية المدن تغيرت تغيراً جذرياً، حتى غدا من الحق أن يشعر المرء، وسط هذا العالم المفتوح الأبواب ووسط حاجات العمل المتنقلة والمتغيرة، أنه لا يكاد ينتسب إلى مدينة بعينها بل أمة بعينها. والعلاقات الاجتماعية بالتالي أصابها هزة عنيفة، فلم تعد علاقات ثابتة حميمة، بل غدت علاقات طارئة ظرفية. والروابط الأسرية تفرقت وثاقها، بحكم ظروف العمل المتغيرة وبحكم الاحتمال الدائم، فضلاً عن تغير الأساس البيولوجي الجنسي الذي تقوم عليه الأسرة. والزمن تغير معناه ومفهومه وإيقاعه، فلم يعد هناك زمن يمتلكه الفرد ويتصرف في استخدامه، بل أصبح الزمن ملكاً لحاجات العمل المتزايدة ولإيقاعها الجهمني الخاص. والمتعة نفسها غدت مقننة مرسومة، يليها النظام الاقتصادي ومطامع أصحابه. ويتلقاها الفرد طائعاً مسيراً لا خيار له، سواء امتاحها من وسائل البث الجماعية أو ارتادها في أماكن الترويج المصنوعة الملاءة. والثقافة، الثقافة نفسها، غدت صناعة من الصناعات، تفرضها الشركات المالية الكبرى، والفكر أصبح مسدوداً بالعمل يحتقن وسط حماته ولا يكاد يجد لنفسه متنفساً حراً وسط مطالب الحياة المادية المتزايدة. وإرواء الحاجات جملة، من مسكن وملبس وأدوات منزلية وطعام وشراب، تقلبه حاجات مجتمع الاستهلاك على نحو صناعي يهدف إلى إذكاء نهم الاستهلاك من أجل الاستهلاك. والأمثلة كثيرة هيهات أن تحصى.

لقد أُنذر الكاتب «توفلر Toffler» بما سيتعرض له المجتمع الحديث من «صدمة المستقبل»، وتحدث بحق عن الأزمات النفسية التي يمكن أن تخلقها هذه الصدمة التي يولدها عالم حوّل متقلب سريع التغير فضلاً عن الأزمات الحضارية العميقة. وهذا المستقبل الذي أُنذر به الكاتب كاد يصبح حاضراً. فالصدمة قائمة واقعة تتسلل إلى كيان الناس وأعصابهم خلسة، ولا يكادون يدركون أبعادها وأسبابها،

ويعجزون بالتالي عن فهمها من أجل التغلب عليها وتجاوزها والتكيف وإياها تكييفاً جديداً خلافاً.

ولا نغلو إذا قلنا إن جيل اليوم يمثل الانتقال من بنية حضارية قضي وتنقضي ويشهد إليها الحنين، إلى بنية حضارية جديدة كل الجدة تبرز يوماً بعد يوم، ولكن دون إرادة أصحابها ودون فهمهم العميق لها ودون أن يكون لهم في تصحيح مسيرتها دور ونصيب. وعن هذا يصدر الكثير من الترقق والبحران والضياع. فالتغير يحدث مفزاً في سيره، تسيّر بنية الحضارة الجديدة ونظمها الخاصة، دون أن يعيه أصحابه، مما يقيم التمزق والصراع النفسي، ودون أن يعرفوا قوانينه فيقووا بالتالي على حسن توجيهه، مما يخلق الصراع والبحران.

٢ - ويزيد في فداحة الخطر أن هذا التغير الأعمى يحدث ويقع في ظروف اقتصادية عالمية جديدة، تذكى أدواءه ومخاطره. إنه يقع وسط عالم يشهد تزايداً سريعاً في السكان لا يقابله تزايد مماثل في المواد الاقتصادية اللازمة لإعالتهم. لقد كان من الممكن أن تصدق الثورة الصناعية الثانية بعض أحلام من رأوا في مجتمع الأوتوماتية ومجتمع ما بعد الصناعة مجالاً لانطلاق الإنسان نحو نشاطات فكرية وفنية وعلمية ألصق بطبيعته، لو أن هذه الثورة لم تقع في عصر ضاقت فيه الأرض بأهلها وقصرت فيه مواردها عن إشباع حاجاتهم المعاشية الضرورية. غير أن من سوء طالع الإنسان أن هذا التغير الضخم قد عطل بعض نتائجه الإيجابية واقع آخر صارم، هو تقصير موارد الأرض عن مداها وعجزها عن تحقيق الحد اللازم من العيش اللائق لأبنائها جميعهم. وعندما تكون «قطعة الحلوى» التي تملكها الإنسانية محدودة، تبرز الغرائز الإنسانية الأنانية على أشدها، فيقوم الصراع بين الأفراد كما يقوم بين الدول من أجل الحصول على أكبر نصيب منها. وعبثاً يتحدث المنظرون في مثل هذه الحال عن ضرورة توسيع قطعة الحلوى أولاً عن طريق تنمية بلدان العالم الثالث خاصة، وعن ضرورة اقتسامها اقتساماً عادلاً عن طريق إقامة نظم اجتماعية ملائمة، فالمصالح المباشرة الأنانية للقاطنين على قطعة الحلوى من أفراد ودول وشركات وأرباب مال تظل هي الطاغية، رغم كل شيء. ومن هنا نشهد يوماً بعد يوم أن الإنسان ينقلب حقاً إلى «ذئب على أخيه الإنسان» على حد قول «هوبس» وأن مبدأ «الذي له يعطى ويؤاد» والذي ليس له يؤخذ منه، هو الذي يسود، بل نشهد كيف ينقلب الصراع من أجل الثروة والمال عنفاً وإرهاباً وخسفاً تزداد مظاهره يوماً بعد يوم. ويكاد المرء يرى بأم

عينه أن مجتمع القرن العشرين والحادي والعشرين يسير، رغم حضارته بل بسبب حضارته، نحو شريعة الغاب، شريعة الثعلب الذي يسطو على الحمل.

٣ - إن هذا الواقع الصارم، واقع مجتمع متغير ومتصارع في آن واحد، هو الذي يفرز المشكلة الأولى التي يشكو منها العصر، نعني مشكلة غياب القيم. فالقيم تخضع لهزة عنيفة بسبب ظاهرة التغير السريع في عصرنا وما تولده من تغير في العلاقات الاجتماعية، وقد كان من الممكن تجاوز هذه الهزة عن طريق توليد قيم جديدة إنسانية، تدخل في حسابها عامل التغير هذا وتتجاوزه. غير أن بروز المشكلة الثانية، مشكلة نقص الموارد، عطّلت أي جهد يمكن أن يقوم في سبيل توليد صيغة جديدة للقيم الإنسانية. وهكذا تلقت التغير مراكز القوى والمال في العالم، وجنّدت لأغراضها، وجعلت منه بالتالي داءً مقيماً يزيد في ضراوة الأزمة.

لقد قام النداء من كل خدب وصوب منكرًا زوال القيم داعياً إلى العود إليها أو تجديدها. ولكن مثل هذا النداء يظل نداء المفكرين الإنسانيين القلائل، ويظل فوق هذا وقبل هذا نداء المحرومين دولاً وأفراداً. وكأن من المحتوم أن يكون الفقراء والعاجزون هم المنادين بالقيم الإنسانية وأن يكونوا حفظتها والمخلصين لها. ومع ذلك يصيب داء انعدام القيم الإنسانية جملة، قويتها وضعفها، غنيها وفقيرها، وفي حلبة التسابق نحو المزيد من الغنى والقوة، يتعرض أصحاب الغنى والقوة أنفسهم، بل قبل سواهم، لكل ما يؤدي إليه انعدام القيم من صقيع بشري، وحياة تفقد معناها العميق، وتعاسة روحية ونفسية، رغم القوة والغنى بل بسبب القوة والغنى. إنهم يدركون يوماً بعد يوم أن مثل هذا المجتمع الأناني، وقد صيرهم أكثر ثراء وبسطة، لم يوفر لهم السعادة، وأنهم يدفعون ثمن هذا التفوق المادي أزمات نفسية ومشكلات أسرية وبحثاً عقيماً عن مزايا صناعية تهب لترفهم بعض المعنى، وجرياً وراء مثيرات ومتع جديدة ما تلبث حتى تغدو سراياً بل خراباً.

لقد رجحوا كل الأشياء وخسروا أنفسهم. ولقد امتلكوا القوة المادية فإذا بها تملكهم وتؤدي بإنسانيتهم إلى الحضيض.

أمام هذه الصورة القائمة لا بد من التساؤل عن طريق الخلاص. وقد يبدو الطريق، من خلال العرض الذي قدمناه، صعباً بل مستحيلاً، وموطن الأمل يثوي في نظرنا في حقيقة أساسية تتصل بالطبيعة الإنسانية نفسها. فالإنسان ليس بالملك ولا بالشیطان. إنه إنسان، أي أنه يملك طبيعة غريزية حيوانية، ولكنه يملك إلى جانبها فوقها طبيعة إنسانية تجعل منه كائناً ذا قصد وهدف، وتشده إلى القيم الإنسانية الكبرى

التي لا يمكن أن يجد ذاته وسعادته بدونها. ومن هنا فإن وعي الواقع العالمي وإدراك طبيعة أزمة العصر، من شأنها أن يحركا من جديد المنازع الإنسانية الثابتة في صلبه، وأن يحملاه على أن يمتلك قدره بنفسه وأن يقود مصيره بيديه، رافضاً أن تسير به الحضارة التي أفرزها إلى حيث لا يريد. ومن هنا تأتي أهمية البحث الجاد في بنية الحضارة الحديثة وحقيقة أزمتها، ويأتي بالتالي دور كبار المنظرين في العالم وإرهاصهم بعالم جديد يكون للإنسان فيه شأن ويكون لقيمه مرتع خصيب.

ولندع هذا المدخل الضروري لنمضي إلى أزمة الإنسان العربي. إنها دون شك جزء من هذه الأزمة العالمية. فالحضارة العالمية، بحاسنها ومساوئها، تغزونا من كل جانب، كما تنعكس أمراضها علينا. بل إن معاناتنا من هذه الأمراض أدهى وأمر، بوصفنا جزءاً من العالم الثالث، وبوصفنا دولاً ما تزال في طريق التقدم.

ومع ذلك فللأزمة عندنا طابعها الخاص. ذلك أنها تغزو مجتمعاً ما تزال للقيم فيه مكانة، في النفوس على أقل تقدير، مما يجعل التمزق والصراع أشد وأقسى. زد على ذلك أن تزعزع القيم الإنسانية في العالم، وما يلحق به من سيطرة الأناية والعدوان، يصيب مجتمعاتنا وهي في طفولتها، ويهدم بنيانها قبل أن يكتمل، ويسير بها نحو تحلف جديد ولما تجاوز بعد التخلّف القديم. وما نشهده عندنا من تفكك وصراع وطغيان قوم على قوم واستمساك بالسلطان ولو عن طريق العدوان وإيثار للترف والكسب ولو على حساب القيم الخلقية والدينية والوطنية، ليس في جانب من جوانبه إلا طرفاً من داء سرت سمومه من خلال البنية الاجتماعية العالمية الشاملة، ولم تقو البنية الثقافية العربية الأصلية على ردّه والقضاء عليه.

وما نود الوصول إليه من وراء هذا القول أن ندحض الظن القائل بأن ما نشهد في بلداننا من ترد معنوي على مختلف المستويات، نابع من ذاتنا وسلوكنا وبنيتنا وحدها، فضلاً عن أن يكون صورة لطبيعة عربية أصيلة، والعكس هو الصحيح. فما نشهد من انهيار في القيم ظاهرة وافدة إلى حد كبير، تسقي جذورها من أزمة العصر وبنيته، وتشكل امتداداً لذلك المجتمع العالمي القائم على الصراع والأناية والريخ.

وكثير مما نعجب له ويشير استنكارنا مما يجري أمامنا من أحداث تفصح عن تردّي القيم العربية، يكاد يكون في معظم الأحوال نتيجة لسيطرة النموذج الحضاري السائد في الغرب،

حاجات بناء المجتمع العربي المنشود. فمن تفاعل هذه المقومات الأربعة يمكن توليد رؤيتنا الحضارية الذاتية، غير أن الذي أردنا أن نؤكد عليه هنا هو العنصر الثالث من عناصر هذه الرؤية الموعودة، نعني الواقع العالمي. فكثيراً ما نهمل شأن هذا الواقع وشأن ادراكه حق إدراك، عندما نتحدث عن بناء حضارتنا النوعية المتميزة. وكثيراً ما نحسب أن شيئاً لم يكن وأن في وسعنا بيسر أن نعود أدرجنا الى التراث الماضي وأن نتخذه وحده هادياً لنا في مهمتنا الكبرى هذه. وكثيراً ما نجعل أو نتجاهل أن هذا التراث، ومعه الواقع العربي الحالي، مهدد تهديداً واقعياً موضوعياً بالأزمة العالمية القائمة. ومن هنا لا بد من توضيح موقفنا منها، بعد التعرف عليها وإدراكها إدراكاً عميقاً، كما لا بد من تحديد موقفنا منها، بعد التعرف عليها وإدراكها إدراكاً عميقاً، كما لا بد من تحديد الوسائل التي تمكننا من اجتناب مخاطر هذه الأزمة، ومن بناء سياساتنا واستراتيجياتنا المختلفة انطلاقاً من ذلك. فليس من الصحيح أننا نستطيع أن نبني حياتنا الجديدة في معزل عن هذه الأزمة، كما أن من غير الصحيح أن نحسب هذه الأزمة داء لا راد له، نستسلم لنتائجها القاتلة.

إن وضوح الرؤية منطلق أي حل. وما أحوجنا إلى مثل هذه الرؤية النيرة في مرحلة تتكاثر علينا فيها كوارث ومحن نحار أمامها لأننا لا نملك الإدراك الواعي لأسبابها البعيدة. أجل أزمنا في صلبها أننا بلدان نامية طريقها نحو التقدم ونحو بناء حضارة عربية متينة صامدة أمام التحديات، وتفاجأنا معوقات على الدرب تكاد تذهب بصوابنا، وكثيراً ما نركن بسبب ذلك إلى اليأس والقنوط، دون أن ندرك أن التحديات التي تعصف بنا هي في كثير من جوانبها جزء من بنية عالمية كلية تمد جذورها وآفاتنا إلى كياناتنا الذي ما يزال هشاً. ونتيجة لموقفنا الغائم من آثار أزمة عصرية عاتية، ومحصلة لتقصيرنا عن إدراك أبعادها وعن رسم السبل اللازمة لاجتناب أدوائها. واجتناب أدوائها كما قلنا ونقول، يكون بفهمها وبفهم واقعنا وبتوليد رؤيتنا الثقافية الحضارية الواضحة التي تنعكس معالمها في كل جنبات والتي نبنيها بمجد دائب موصول، وب عقل علمي حديث.

إن الصراع الحق في بلادنا هو ذلك الصراع القائم بين نموذج حضاري غربي وافد - أصبح بحكم بنيته يفرز قيماً وحيدة، هي قيم النجع والفعالية والكسب والاستهلاك، مها يكن الثمن، ولم يعد فيه ملجأ أمين ومقام سعيد لمن ينشد القيم الإنسانية الحقبة ويستمسك بها - وبين مستقبل عربي لا يمكن أن يبنى من خلال قيم الربح الأعمى والسيطرة الأنانية

ذلك النموذج الذي تغدو آثاره أخطر وأوضح عندما يغزو بلداناً لم تكتمل بنيتها ولم تخلق بعد كياناتها القومي المتين، ولم تخ في الوقت نفسه مخاطر النموذج الغازي.

وليس قصدنا من هذا أن نبرء أنفسنا أو أن نبرز ما يحدث. بل قصدنا أن نعرف لماذا يحدث ما يحدث، بحيث نجعل من معرفتنا قوة تمكننا من شق طريق جديد. فالإنكار المرير واليأس المرضي واتهام الطبيعة العربية، ليست السبل المرجوة للحل المنشود. ومن الصدق مع الحقيقة ومع أنفسنا أن نقول إن العرب، شأنهم شأن كثير من بلدان العالم، ضائعون وسط هذا العالم الجارح الذي تقوده قوى للإنسانية وقيم للإنسانية، والآفات الخلقية والمعنوية والقيمية التي أخذوا يشكون منها، وإن يكن بعضها من أنفسهم، هي في الوقت نفسه جزء من شبكة عالمية وتلوث خلقي عالمي، كلاهما مرتبط بالنظام الاقتصادي العالمي الشائع وأخطبوطه الممتد عبر سائر الحدود.

ومن هنا ينبغي أن يوجهوا جهودهم نحو معرفة هذه الأزمة العالمية الخطيرة ونحو فضحها ونحو الكشف عن آثارها في بلادنا، تهيداً لبناء جهد عربي أصيل مستقل.

وهذا الجهد العربي الأصيل المستقل لن يكون في عزلة عن التجربة العالمية. بل عليه أن يفضحها لينقذ نفسه أولاً وليسهم في تصحيحها بعد ذلك. ومثل هذا المطلب يستلزم توليد رؤية حضارية عربية جديدة، تسقي من أصولها التاريخية، كما تفيد من التجربة العالمية وتتفاعل معها. وقد يكون التعاون والتضامن مع سائر البلدان النامية في هذا السبيل، وهي تكون الكثرة الكاثرة من سكان العالم، هو الطريق الناجح من أجل توليد نظام ثقافي عالمي جديد، ومن أجل صياغة نظام ثقافي عربي ذاتي محدث.

إن نقطة الانطلاق عندنا تشخيص الداء من أجل تحديد سبيل الخلاص. والداء كما قلنا ونقول ثاو في أزمة العصر، إلى جانب عوامل أخرى ذاتية لم نقصد إلى الحديث عنها في هذه الكلمة، وقد على بلادنا، يكون بمعرفتها أولاً وبتوليد الرؤية الحضارية الخاصة التي تفرضها تلك المعرفة.

ولا يتسع المجال للحديث عن معالم تلك الرؤية الحضارية العربية المرجوة. وحسبنا أن نذكر، كما قلنا في أكثر من موضع<sup>(١)</sup>، أن أعمدها الأساسية أربعة في نظرنا: التراث، والواقع العربي الحالي، والواقع العالمي، والنظرة المستقبلية إلى

(١) انظر خاصة كتابنا الذي ظهر حديثاً «نحو ثقافة عربية ذاتية» دار الآداب بيروت، ١٩٨٣.

والركون إلى الدعة، ولا بد من بنائه من قيم خلقية وقومية وإنسانية جادة صبورة توافقة إلى الارتقاء والبناء. وطبيعي، عندما لا تتضح طبيعة الصراع ومعالم الأزمة، أن يسود البحران، وأن تكون السيطرة للقوى التي وقعت في شبكة الأخطبوط العالمي الفاسد المفسد، وأن تتوالى المحن والأزمات، إنفاذاً لرغبات المسكين بخيوط الشبكة في العالم، وجهلاً أو تجاهلاً من قبل الواقعيين في مخالبتها. ولن يصحح المسيرة إلا جلاء الأمور، وتعرية الموقف وكشف عوامل الأزمة، ومن ثم تحديد وسائل النجاة منها، وسبل رسم الطريق للأمم.

لقد علمنا تاريخ الإنسانية ان المخرج من أزمات الحضارة هو دوماً وأبداً التحرر من العوامل التي تؤدي إلى طغيان القيم الأنانية الشرسة والعود إلى القيم الإنسانية الأصيلة، تقود ولا تقاد، وترقى بالإنسان ولا تهبط به إلى الدرك الأسفل. غير أن مثل هذا العود اليوم جهدٌ شاق يستلزم تحليل طبيعة التطور القائم والقبض على ناحيته وصياغته صياغة جديدة تتفق والأغراض الإنسانية الدائمة. وشعوب العالم جميعها مدعوة إلى القيام بمثل هذا الجهد. والشعب العربي معنيٌّ به خاصة، لأنه يقع في بؤرة الرمي الذي تستهدفه قوى الشر في العالم، ولأنه بحكم تاريخه وتراثه، وبحكم مطالب سعيه إلى بناء سفينة النجاة لا بد أن يكون ذا شأن. والعقل المبدع المملل عدوٌ ثمينة لا بد أن يتسلح بها الوجود العربي، وسط هذا الإعصار، لكي يرى الأفق ويسعى إليه

وينني الفجر الثاوي وراءه. أما اليأس فتعبير عن العقم والعجز، وحجة من لا يريد أن يفلح على حد قول الجاحظ.

إن الظواهر الاجتماعية لا تتغير بجرة قلم أو ضربة سيف، بل تغير عن طريق معرفة قوانينها وأسبابها وتشكيل الظروف تشكيلاً جديداً يؤدي إلى تغييرها، أي إلى رسم قوانين محدثة تغالبها. وطريقنا العلمي لبناء الكيان العربي والحضارة العلمية لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار احد العوامل الأساسية المؤثرة في مسيرة التطور في العالم، أنى كان، نعني الواقع العالمي والأزمة العالمية. غير أن هذا يفترض في الوقت نفسه أن نقوم بتحليل سائر العوامل، وعلى رأسها الغوامل الذاتية، التي تحرف المسيرة العربية عن مجراها وتعيق انطقتها. ومن خلال التحليل الكامل الشامل للعوامل المؤثرة في الوجود العربي، يمكن أن ينطلق الحل العقلي والعلمي وأن تنطلق معه أساليب العمل وسبل الوصول.

إن المشكلات تبدو ضخمة معجزة، بل تبدو عبثاً غير معقول، حين لا ندرك منها إلا بعض جوانبها الظاهرة. وهي تصبح ملك أيدينا وطوع إرادتنا عندما نعي أبعادها المختلفة، وننظر إليها في إطار «نظام» شامل متكامل من العوامل والعلل. ومن هنا كان العلم قوة، ومن هنا كانت المعرفة سبيل التنبؤ بالقدر، على حد تعبير «أوغست كونت».

فهل لنا أن نعلم لنتنبأ ولنقدر؟

باريس

## مؤلفات الدكتور سهيل ادريس

### في طبعة جديدة

#### آفاق «الأداب»

- في معترك القومية والحرية (ط ٢)
- مواقف وقضايا أدبية (ط ٢)

#### مترجمات (صدرت أخيراً)

- الطاعون - لالير كامو
- الثلج يشتمل - لريجيس دوبويه
- من أكون في اعتقادكم - لروجيه غارودي

#### روايات

- الحمي اللاتيني (الطبعة الثامنة)
- الخندق الغميق (الطبعة الرابعة)
- أصابعنا التي تحترق (الطبعة الخامسة)

#### قصص

- أقاصيص أولى (الطبعة الثانية)
- أقاصيص ثانية (الطبعة الثانية)

# في ذكرى هيل الناقد محمد النوبهي حديث لم يُنشر...

## أجراه: ماجد السامرائي

- « .. إنَّ أول خطاب بلغني من أحد قراء كتي كان من قارئ العراق .. وان أول مقالة نقدية كُتبت في تقدير كتي كانت مقالة لكاتب عراقي كتبها في صحيفة عراقية ..

لا شك أن العراق ذلك القطر المجيد الذي شاهد ترعرع الحضارة العربية الاسلامية القديمة، ثم شاهد في عصرنا الحديث إنطلاقة الشعر الجديد، هو القطر الاول الذي يجب أن يحجَّ إليه كلُّ مهتم بدراسة الأدب العربي، قديمة وحديثة ..

ثم كان الحوار:

★ درسم التراث الشعري العربي من منطلق خاص. فهل لنا هنا أن نتبين الأسس والمنطلقات التي منها كانت أساسيات كتابكم «في الشعر الجاهلي» .. وقبله كتابيكم: «نفسية بشار» و«نفسية أبي نواس»؟

- أعتقد أنَّ من واجبي قبل أن أتحدَّث عمّا حاولتُ أن أقدمه في دراستي للأدب القديم، أن أسجِّل ديني العظيم الى الجيل الذي سبق جيلي، وهو جيل الأفذاذ الكبار .. جيل طه حسين، والعقاد، والمازني .. هؤلاء هم الذين مهدوا لنا الطريق حقيقة، وتغلَّبوا على صعوبات جمة. هؤلاء هم الذين احتاجوا الى قدر أعظم من حرية الفكر .. من الدعوة الى الدراسة النزهة المحايدة ... ونحن إنمَّا سرنا على الدرب الذي شقَّوه لنا، وفي الطريق الذي فتحوه لنا بتضحياتهم ..

لكنني لما جئتُ الى ما أعطونا وجدْتُ أنه، بالطبع، محدود بحدود الثقافة. فالرواد، كما تعرف مها يكن من عبقريتهم، محدودون دائماً بحدود الريادة .. بمجرد أنهم الأول في ميدانهم.

إنه لقاء قديم .. بيننا اليوم وبينه حوالي عشر سنين، مضت تحملنا وتحمله .. ولكنه لم يقل، أو يكتب، أو يضيف خلالها الكثير الى ما سبق أن قال وكتب في شؤون الأدب المختلفة ..

ولست أدري لماذا لم ينشر هذا الحديث في حينه ... ولماذا بقيتُ محتفظاً به في «الارشيف الصوتي» الخاص .. ولماذا بقي حتى الآن، على الرغم من مضيَّ عامين على رحيله؟

كلُّها مصادفات .. كما هي مصادفة أن يُنشر في هذا الوقت .. تماماً كما الحياة مصادفة .. والموت أيضاً ..

جرى هذا اللقاء في بغداد .. في نهاية شهر آذار ١٩٧١ .. حين حضر الدكتور محمد النوبهي «مهرجان المربد الشعري الأول» الذي عقد في مدينة البصرة .. وأسهم فيه: ناقداً جريئاً ومتميزاً، قال كلمته في الشعر كما تكوَّنت عنده عبر حسه الفني وهو يتلقى شعرهم .. فأغضب بها أكثر من شاعر، ومشايخ لهذا الشاعر أو تابع لذاك. ولم يخشَ في «كلمة النقد» لومة لائم ..

تلك واحدة من الذكريات العزيزة التي أحملها عن ذلك الناقد الفذِّ في أول، وآخر لقاء لي معه .. أستعيدها اليوم، وأنا أنشر نصَّ الحديث الذي كنتُ أجريته معه في ذلك التاريخ .. جاعلاً منه تحية لذكراه، واستعادة لمواقفه، وتأكيداً لاعتراف بمكانته في ثقافتنا المعاصرة.

أصرّ، في بدء الحديث، أن يسجل شيئاً .. ويؤكد موقفاً .. قال:

- «كنتُ الى ما يقرب من ثلاثين سنة أتوق الى أن أزور العراق الذي طالما درستُ شعراءه وأدباءه وقرأتُ عنه ...»

وأضاف، وهو يتذكر:

العسرة، فينسون إنما هي وعرة وعسرة، في الغالب، علينا الآن، وأنها في عصرها كانت شائعة ومألوفة، كلغة شكسبير في أيامه في العصر الأليزابيتي مثلاً. فأنا أحاول في دراستي الشعر القديم أن أقنع القارئ الحديث أنه بقليل من المجهود يستطيع أن يجد في ذلك الشعر القديم ترجماً خصباً، مغنياً، مشوقاً، ممتعاً لكثير من العواطف الإنسانية التي لا تزال خالدة. وأنت تعرف أن الإنسان الحديث، على الرغم من تطوره العظيم، العلمي والفكري، لا يزال قريباً إلى حدٍّ مذهل، من الناحية العاطفية، من تجاربه الحيوية.. قلّ من ناحية مواقفه الإنسانية على ركب هذه الأرض، من ذلك الإنسان القديم. إذاً، الشعر، والفن عموماً لا يزال تسجيلاً رائعاً لتجاربنا البشرية إن أقبلنا عليه الإقبال الصحيح.

هذه ناحية من نواحي المنطلق الجديد حاولتُ أن أقبل به على دراسة الشعر القديم.

الناحية الثانية هي أن جيل الرواد الذي سبق جيلي كان، في أغلب حكمه على الأدب، أقرب إلى الانطباعية، وإلى التأثرية، وإلى العقوية. لا أعني بهذا أنه لم يحاول أن يقنّ إنفعالاته... فقد حاول هذا. لكن خذ طه حسين مثلاً: لا يزال يغلب على نقده الطابع المباشر، الانفعالي، الذي يعبر عن ذوقه، استحساناً أو استقباحاً، دون أن يحاول أن يستبطن الأسباب التي قد تكون من وراء انفعاله هذا.

★ هل تعني بهذا عدم وجود نظرية نقدية، أو منهج يدعم نقده هذا؟..

- لا.. ليس هذا بالضبط. هو عنده النظرية التي يؤمن بها كل الأيمان.. لكن هي النظرية الكلاسيكية الجاهلية الخالصة: إن الشعر، أو ان الفن وجد للمتعة الفنية (لا أريد أن أقول: للرفاهية الفنية)، إنما وجد للمتعة الفنية فحسب.

★ أي أن القصور هو في منهج الدكتور طه حسين..

- نعم، في المنهج. [فهو] له منهج يؤمن به، ويخلص له، ويطبقه.. وهذا المنهج - لا بد أن أضيف - منهج حسن - وصالح إلى حدٍّ. وقد أثمر في استكشاف الكثير من أدبنا القديم..

★ ولكن هذا كان في البداية..

- في البداية.. فهو كان نافعاً لوقته، خصوصاً إذا

خذ مثلاً أستاذي العظيم الدكتور طه حسين.. ثقافته، في الحقيقة، كانت محدودة بنوع من الثقافة تسمى الآن «الثقافة الكلاسيكية».. وهي الثقافة التي كانت تُدرّس في فرنسا في آخر القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين..

خذ الاستاذ الكبير، فقيدنا العقاد: ثقافته [في] معظمها مبنية على دراسته للشعر الرومانسي الانكليزي العظيم في الثلاثين سنة الاولى من القرن التاسع عشر، ثم حركة النقد الخصبية التي حدثت طوال القرن التاسع عشر. ثم توقف هنا. لكن حين نشأ الجيل الذي أتى إليه نشأت دراسات جديدة.. نشأ مفهوم جديد للأدب. مثلاً المفهوم الغالب على ذلك الجيل السابق كان مفهوماً أرستقراطياً، إن حق لنا أن نستعمل هذا التعبير..

ليس معنى هذا أنهم دعوا إلى الانفصام التام بين الأدب وبين الشعب. ولكن، لاشك أنهم آمنوا بتميز الأدباء عن بقية الشعب، واعتقدوا أن هذا التميز يعطيهم حقوقاً خاصة.

أما الجيل الذي أتى إليه فهو الجيل الذي بدأ من ناحية يعتقد أن الأدب ليس طرازاً مختلفاً من الناس، تحدث له تجارب مختلفة.. [إنما] هو إنسان عاديّ، تحدث له التجارب نفسها، لكنه قد أوتي مزيداً من شحذ الاحساس، ومن القدرة اللغوية الخاصة على التعبير عن التجارب العادية للبشر.

هذا كان منطلقي الأول..

في دراستي للشعر القديم كنتُ أحاول، دائماً، أن أدرسه دراسة حريصة.. بمعنى أن أعود فأحاول أن أحيا بين أهله الذين كتب لهم، مستغلاً في ذلك إمكانياتنا الجديدة في التصور التاريخي في ما يسمى: الإقبال التاريخي في مناهج البحث النقدية الحديثة. ولهذا لجأت، في كثير من الأحيان، إلى محاولة غريبة استنكرها الكثيرون، ولا يزال الكثيرون يستنكرونها، وهي: أن أترجم الشعر العربي القديم المسمى بـ «الكلاسيكي» إلى لغة حديثة دارجة.. أو إلى مصرية عامية. ومنطلقي هذا يقوم على خطأ الاعتقاد بأن هذا الشعر الجاهلي مثلاً كان في أيامه كلاسيكياً.. كان في أيامه محصوراً في طبقة ممتازة من الناس..

أنا أعتقد أن الشعراء الجاهليين كانوا ملكاً لشعبهم، وكانوا يعبرون عن أحاسيس قومهم.. بل أعتقد أن لغتهم، بالطبع، كانت لغة شعرية متميزة، منتقاة، لكنها كانت قريبة جداً من لغة الحياة الشائعة في عصرهم. هذا اعتقاد يصعب جداً على القراء المعاصرين أن يسلّموا به.. لأنهم حين يقرأون الشعر الجاهلي مثلاً يجدون فيه الألفاظ الوعرة، والأساليب

قارنته بالمنهج العقيم، المجدب، غير النافع الذي كان يدرس به الأدب في عهد طه حسين...

لكن منذ ذلك الوقت تجددت مذاهب دراسة الأدب... فهمنا علاقة الأدب بالحياة فهماً أعمق.. فهمنا علاقة الأدب بمشكلات الانسان الاقتصادية والمادية مثلاً.. بمشكلاته الاجتماعية فهماً أَدق.. فأدرك الناقد الأدبي الحديث أنه لكي يتقن نقد الأدب لا يكفي أن يقبل عليه الاقبال الجمالي الذي كان يتخذه طه حسين، وكان يتخذه العقاد والمازني أيضاً الى حدّ كبير.. بل يجب أن يدخل فيه، أو يستعين عليه بكثير من المناهج العلمية. وكانت هذه معركتي الأولى مع أساتذتي: طه حسين، والعقاد، والمازني.. إذ ادعيتُ في أول كتاب نشرته، وهو كتاب: «ثقافة الناقد الأدبي» أنك لكي تكون ناقدًا أدبيًا ناجحًا يوفي النقد الأدبي حقّه فلا بدّ أن تكون مسلحاً بثقافة علمية (Scientific)، بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة.

مثلاً: المعركة التي ثارت حول دراسة علم النفس الحديث... في عهد الدكتور طه حسين لم يكن «المذهب الفرويدي»، أو «مذهب التحليل النفسي» قد نشأ بعد... أو إن كان قد نشأ فإنه كان لا يزال ميداناً للتصارع بين القبول والرفض من علماء النفس أنفسهم. أما حين جاء جيلي، الذي شبّ بعد جيل طه حسين، فقد صار ذلك المذهب مقبولاً في علم النفس من ناحية، وفي تأثيره على سائر العلوم من ناحية أخرى. ولذلك ارتأيت في بعض كتبي: اننا لا نستطيع أن نجيد دراسة الأدب إن لم نفهم الأسباب المادية - العلمية.. الظواهر الكونية.. الظواهر الحيوية.. وأخيراً البواطن الانسانية العميقة التي تكمن وراء هذا الانتاج الأدبي، والتي تدفع الأديب دفعاً واعياً أحياناً، ودفعاً غير واع في احيان أخرى، الى أن ينتج أدبه..

فهذا كان منطلقي الثاني الذي حاولت به أن أضيف لبنة قد يكون فيها شيء من الجدّة الى النقد الأدبي.

★ من خلال دراستك التراث العربي، هل لك أن تقول لي - في ضوء قناعاتك النقدية - الى أي مدى يستطيع هذا التراث، في دراستنا له من منطلقات جديدة، أن يُسهم في عملية بناء الواقع الثقافي العربي الجديد وفق مقاييس حضارية عصرية؟

- أولاً، هذه قضية مفروغ منها ولا داعي للاطالة فيها. إنّ كل انسان عنده ذرّة من العقل لا بدّ أن يُسلّم بأنه لا يمكن لأمة أن تفصم بين حاضرها وماضيها، مهما يكن من

ثورتها.. مهما يكن من حاجتها الى التجديد الشامل.. لأنّ الانسان ليس كالألّه الخالق.. الانسان لا يبنّي من العُدم والامة لا تتكوّن من لا شيء.. وأنت تعرف جيداً أن النهضة الأوروبية العظيمة نفسها، التي تعتزّ بها أوروبا علينا الآن، إنما بدأت باحياء تراثهم القديم... وهكذا سمّوها «اعادة إحياء».. «إعادة بعث» (Renaissance)، فنحن لا يمكننا أن ننبد ماضيها.. لا يمكننا أن نستغني عن تراثنا.

قال بعض المفكرين، في مصر خاصة، في مطلع هذا القرن بهذا. لكن يجب أن نعذر لهم هذا الخطأ الى حدّ.. فإنه كان تطرّفًا في الناحية النقيضة.. حاولوا أن يعدلوا كفة الميزان ضدّ الآخرين الذين كانوا يؤمنون بقدسية التراث.. كانوا يفهمون التراث بالفهم المتحجر الذي يعني أننا مطالبون بأن نتمسك بكل شيء فيه، صالح أو طالح.. نافع أو غير نافع. أما نحن الآن فندعي لأنفسنا الحقّ في أن ننقد هذا التراث، وأن نستبقي منه صالحه، وأن ننبد منه ما لا نعتقد أنه نافع لنا الآن.

لكننا جميعاً إن كانت لدينا، كما قلت، ذرّة من العقل، لا نحاول أن نفصم بين حاضرها وبين ماضيها.. لا نحاول أن نؤسس مستقبلنا على غير دعائم متينة نستمدّها من ماضيها. وإن كانت دراساتي النقدية قد دلّلت على شيء فإنني أعتقد أنها دلّلت على أن تراثنا فيه من الغنى.. فيه من العمق.. فيه من الدسامة.. فيه أيضاً من الامتاع.. من الفكاهة.. من مجرد اللذة ما يكفي كلبنة أولى نبني عليها ونضيف لها. والقضية هي أن نقنع شبابنا.. شبابنا الذي لا يعتقد هذا في أدبنا القديم.. شبابنا الذي لا يجد تسليته، في الغالب الآن، إلّا في الانتاجات الغربية.. في فن الرواية، أو في السينما، أو في غيرها... أن يقنعوا بأن في تراثنا حقاً ما هو مفيد، وما هو لذيذ في الوقت نفسه.

★ وأنتم درستم التراث العربي في ضوء منهج حديث معاصر.. فحلّلتُم الظواهر في ضوء المعطيات الفكرية والحضارية الجديدة.. ولا بدّ أنكم، في عملكم هذا، قد انطلقت من يقين معيّن.. وربما اهتديتم الى يقين آخر...

- ربما أوافقك على جزء.. وربما لا أوافقك على جزء.. فحين تقول: إنني قد انطلقت من عقيدة بدأتُ بها، فأنا أرجو أن لا يكون هذا صحيحاً.. لأنّ أول درس تعلّمته عن

طريق أستاذي طه حسين هو أن يُجرّد الباحث نفسه تجرّيداً تاماً من كل فكرة سابقة. وحينما نقول: «تجريداً تاماً» فإنما نعني إلى الحدّ الذي تستطيعه النفس البشرية.. فما من نفس بشرية تستطيع التبرؤ التام من الهوى السابق بالطبع. كل ما أستطيع [قوله] هو أنني، في محاولتي دراسة الأدب القديم، حاولت أن أقبل عليه، كما يقول الفيلسوف الانكليزي، بذهن مفتوح.. بذهن خالٍ من كل هوى أو فكرة مسبقة... أن أقبل عليه إقبالاً جديداً، مستغلاً ما ربما اكون قد اكتسبته من دراسة آداب أخرى حديثة، لا لغرض العسف بالتطبيق أو إقحام القواعد، إنما بذهن قد يكون نال قدرًا من التوسع، أو بذوق ربما يكون قد اكتسب شيئاً من الشحذ.. أقبل به، أو أدعو الناقد العربي أن يوقظ بلاده على تراثنا القديم، ليعيد النظر فيه، ويستكشف روائعه، ويعيد عرضها على جيلنا المعاصر.

أما ما انتهيتُ إليه، فهو أولاً، هذا اليقين الذي سبق أن أشرتُ إليه، بأنّ في أدبنا من المتعة، ومن الفائدة الدسمة ما يكفيننا جدّاً لكي نبني الأساس الذي نقيم عليه ثقافتنا الحديثة. لستُ أدعو إلى عزلنا عن ثقافة الغرب مثلاً.. لستُ من الذين يعتقدون أن العروبة هي أن نتحبس في أوطاننا، وأن نغلق جميع نوافذنا وأبوابنا دون تأثير الثقافات الأخرى. فأعتقد أن كل كتيبي ضدّ هذا..

لكني، من ناحية أخرى، لستُ من الذين يعتقدون أنه ليس لأدبنا القديم ما يفيدنا، واننا يجب أن نبدأ منذ البداية بتقليد ما هو أجنبي، أو بنقل ما هو مستغرب عن بلداننا.

★ لكنك، على ما أذكر، كنت في كتابك «ثقافة الناقد الأدبي» قد هاجمت المناهج النقدية السائدة في النقد الأدبي العربي، وسفّهت آراء كثير من نقاد عصرك... وهذا يدلّ في ما يدلّ، على أنك تنطلق من يقين نقدي ثابت، أو من عقيدة نقدية متبلورة في التعامل مع النصّ الأدبي، وفي تحليله..

- نعم.. أنت محق، بلا شك، في هذا التقرير الذي قلته عن الكتاب. لكن لا تنسَ أن هذا الكتاب لم يكتبه أنا إلا بعد ما يقرب من عشرين سنة من الدرس والبحث الذي بدّأته بذلك الذهن المفتوح الذي قلت.. فأنا في الكتاب أحاول أن أسوق إلى القارئ العربي النتيجة التي انتهيتُ

إليها من عشرين سنة. من الدراسة التي أظنّ أنني حاولتُ فيها أن أبدأ بحشي مستأنفاً من غير فكرة سابقة. ولعلك تذكر، من ذكرياتك عن هذا الكتاب، أنّ معركتي الأولى فيه كانت ضدّ الطريقة العقيمة الفاسدة المشوّهة التي يُدرّس بها الأدب العربي في مدارسنا الابتدائية والثانوية.. طريقة آليه تكره الشبان فيه وتفرهم منه بدلاً من أن تُحببهم فيه وتفتحهم بمتعته وبفائدته..

ثم كانت معركتي الثانية مع كبار نقادنا في هذا الموضوع بالذات الذي أشرتُ إليه منذ قليل، وهو اعتقادهم أنه تكفي الثقافة الأدبية الخالصة في فهم الأدب. فأقمتُ معركتي، من ناحيته، مع أستاذي الدكتور طه حسين.. ومن ناحية [أخرى] مع تلميذه الاستاذ المرحوم الدكتور محمد مندور، في اعتقادهم أن الثقافة الفنية الأدبية الخالصة تكفي لاستكمال الناقد لأدواته النقدية، وحاولتُ أن أبرهن أنّ ناقد الأدب يحتاج أيضاً إلى ثقافة علمية واسعة.

هناك معارك جانبية أخرى استأنفتها في كتب لاحقة. مثلاً: معركة الأدب والحياة.. إرتباط وجوه الارتباط التام بين الأدب وبين تجارب الحياة الانسانية في الواقع...

★ وكتبتم أيضاً عن الشعر العربي الجديد ومعركته. وهنا أودّ لو نتوقف عند مفهومكم للحدّثة في الشعر أولاً.. وهل ترون أن شعرنا العربي الجديد استطاع أن يكون «حديثاً» بهذا المعنى؟ وما مدى الاضافة التي حققها إلى تراث الشعر العربي؟

- يُسعدني أن تُوجّه لي هذا السؤال.. لأن الحقيقة التي حدثت هي أنني كتبتُ معظم كتيبي أولاً في دراسة الأدب القديم ومحاولة استكشاف روائعه، ولم آتِ إلى دراسة الأدب الحديث، أو كما أحب أن أسميه: «الشعر الجديد» إلا في ما بعد، حيث أن الكثيرين من قرّائي دُهِشوا من هذه المحاولة، وظنّوا فيها انتكاساً وارتداداً، وقالوا: كيف أن محمد النويهي الذي كان يكتب لنا عن أمجاد الشعر القديم، وعن روائع الشعر القديم، ويحاول أن يقنعنا بأنّ شعرنا القديم فيه متعة، وهكذا، وهكذا.. كيف ينقلب الآن فجأة ويرتدّ ويؤيد هذا الشعر الجديد، السفيه، التافه... إلخ...

★ تعني قراءك من الكلاسيكيين المتعصبين للقديم؟

- نعم.. الكثيرون منهم. على أي حال.

.. وحاولتُ أن أرّد عليهم في فصل أضيفه في ختام الطبعة الاولى من كتابي: «قضية الشعر الجديد»، وأذكر أن عنوانه كان: «عشاق القديم أنصار الجديد».. وهي أننا إذا كنّا نُحبّ الأدب العربي حقاً، ونحبّ اللغة العربية حقاً، فإن التعبير الحكيم عن هذا الحبّ هو الرغبة في مساعدتها دائماً على استدامة التطور.. وإلاّ كنّا كالأمّ الجاهلة التي تُحبّ وليدها فتحبّ أن تستبقه وليداً طول عمره حتى لا ينفصل عنها..

فالقضيتان، في الحقيقة، ليس بينهما تنازع. إن كان هناك تناقض فهو ظاهري محض.

كل حريص على هذه الحيوية فإنه يجب أن يعمل، من ناحية، على إحياء التراث القديم وإبقائه في الأذهان والاحتفاظ به مدداً لروح الأمة.. وأن يعمل، من ناحية أخرى، على دوام تنميته وتطويره وتغييره شكلاً ومضموناً. فإنك تعرف أن الفرق بين الحياة والجماد هو التغير. الجبل وحده هو الخالد، بمعنى عدم التغير. وأما الكائن الحيّ فإنه إنما يبقى حياً ما احتفظ بقدرته على التغير.. على التشكيل.. على التكيف. هذا ينطبق على اللغة، واللغة

العربية ليست مستثناة من هذه القاعدة، لأن اللغة العربية، في أصلها، لغة بشرية تنطبق عليها كلّ القوانين التي تنطبق على كل اللغات. وأدبنا العربي القديم، مهما يكن من أمجاده وروائعه التي حاولتُ جهدي أن أُبينها، فإنه كان قد وصل الى مدى استنفد فيه تلك العبقرية الخاصة... فكان مكتوباً عليه شيء من شيئين:

إما أن يمضي في اجترار ماضيه.. في تكراره تكراراً لا فائدة فيه، حتى ينتهي الى الاضمحلال والفناء..

وإما أن يحدث تغييراً مفهوماً جديداً لكلا المضمون والشكل في الأدب، ثراً وشعراً. وهذا هو الذي حاولته. فأنا أعتقد أن دفاعي عن الشعر الجديد ما كان خروجاً عن دفاعي عن الأدب القديم، وإنما هما جانبان للعقيدة نفسها: إنّ الأمة التي لها مجد قديم، والتي تريد أن تحتفظ بمجد حاضر، والتي ترنو الى مجد مستقبل، يجب أن تدرك أنه لن يتحقق لها شيء من هذا إلاّ إذا كانت مستعدة دائماً للنمو والتطور والتغيير... الى آخر ما تقتضيه سنن التغير في الكائنات البشرية.

بغداد

## دار الآداب نذّم

الدكتور محمد النويهي

### نحو شورة في الفكر الديني

هذا الكتاب هو، في الأصل، مجموعة مقالات كتبها المفكر العربي المصري الكبير المرحوم الدكتور محمد النويهي ونشرتها مجلة «الآداب» عام ١٩٧٠ حين دعت الى «ثورة ثقافية عربية شاملة في السياسة والفلسفة والدين واللغة والأدب والاجتماع والاقتصاد».

وبالرغم من انقضاء ثلاثة عشر عاماً على صدور هذه المقالات في «الآداب»، فإن موضوعها لا يزال يحافظ اليوم على أهميته وضرورته في أعقاب المزرعة الجديدة التي عرفها العرب في لبنان.

من أجل هذا، نقدّم «دار الآداب» تلك الفصول، إسهاماً منها في التوعية التي يتطلبها الجبيل العربي الجديد للخروج من المزرعة ومناهضة روح الاستسلام.

# كُعود والحِصَّان الطَّائر

محمد إصني جعفر

- ٥ -

وقالت له الشمسُ  
والنجمُ والدالية:  
سمعناه، مرَّ يَغني،  
ولم تره العينُ، لكنَّ  
بعض النوارسِ قالت:  
لقد مرَّ  
كان له كرفيفِ النسيمِ  
تحفُّ به الفاتناتِ الحسانُ،  
ويحملهُ الشوقُ كالساريةِ  
وقلن:  
رأيناهُ حلَّقَ فوقَ الذرى  
كالسحابِ، وحطَّ على بانيَّةٍ  
مثل عودِ المطرِ

- ٦ -

يلمُّ أنفاسُهُ اللاهثاتِ، الفتى  
المعقِّي، ويصعدُ صوبَ الذرِ  
الواقفاتِ وقوفَ القدرِ  
يسألهُ الشجرُ المتحالفُ بالكبرياءِ:  
«إلى أين»،  
يوميءُ نحوَ الذرى السامقاتِ  
تُخلِّي له الدربَ آمناً،  
وتحفُّ تعانقه غيمةً كوشاحِ الملاكِ  
وتحملهُ كالوليدِ إلى ذروةِ  
الطائرِ العنقوانِ

- ٧ -

تلوِّحُ، من شُرُفاتِ الغيومِ،  
يداهُ المسالتانِ، وهتفُ  
مشتعلًا بالسُّمو:  
سلاماً.

- ٨ -

وقلتُ:  
وداعاً  
وداعاً

يقولُ إذا انتصفَ الليلُ  
«لم يبقَ إلَّا الأقلُّ»  
وينبلجُ الفجرُ..

عيناهُ لا تكذبانِ  
يقومُ أبوه يصلي، ويتلو الدعاءَ،  
ويسألهُ الرزقَ والعافيه  
ويبصرهُ راکعاً ساجداً،  
غائثاً مستغيثاً:

- «ألا أيُّها الوالدُ الطاهرُ  
الثوبُ طوبى لقلبك  
فالصبحُ آتٍ»

\* \* \*

- ٤ -

يفيقُ مع الشمسِ قبلَ الطيورِ  
وينهضُ مستسلماً للحياةِ  
يراقبُ أولَّ خيطِ يسحُ من الشمسِ  
يسكُّه كالفراشةِ،

يلشُّهُ ياسمينه  
وتنهزمُ الشمسُ كالنهرِ  
تلا عينيهِ، تبهرهُ،  
وتحاصرهُ بالسكينةِ  
وهتفُ كالطفل:

أيتها الشمسُ هل مرَّ يوماً  
عليك حصاني الأثير؟  
جناحاهُ من رغبةٍ مستحيلةِ  
ويسألُ نبعاً يُباغتُ بالماءِ حرَّ الحصة:

أما مرَّ؟  
غرَّتْهُ كصباحِ الفلاةِ  
ويسألُ داليةً

فيأتُ بعناقيدِها المترعاتِ:  
أمرَّ؟  
سلَّتهُ، لم تخنهُ، أصيلة

- ١ -

يكاد يذوبُ  
إذا ارتعدَ الكأسُ.  
إنَّ الدوالي زاهدةً  
والعناقيدَ عاشقةً راهبةً  
وتكادُ يدها السالتانِ  
تجوسانِ أعماقه الصاخبةِ  
أبينَ يديك تبوحُ الأميرة؟  
أم أنَّه الحلمُ مسَّ شهيتك  
اللاهبة؟

تمالكِ إذن أيُّها العاشقُ المستريبُ  
ولا تندهش. فالليالي هبةٌ

\* \* \*

- ٢ -

سمةٌ تراوده وتغفُ..  
يحدِّقُ فيها.. وقضي  
فيتبعها سائحاً تحت ظلِ الإلهِ  
وكالطيرِ يحطُّ بالحبِّ،  
والشَّمَرِ المتساقطِ كالجمرِ  
فوقِ المياهِ  
ويلعنُها: الشُّرُفاتِ الأميرةِ  
مستكبراتِ، تزينُ بالعميرِ  
والمتعةِ الكاذبةِ

تُرى: أيُّهنَ سكنته لسيطانيه  
فاقشعرَّ من الخوفِ وجدانهُ  
المستفزُّ، ولادَ برغبتهِ الفاضبةِ

- ٣ -

يجنُّ، إذا الليلُ جنُّ،  
الفتى القرويُّ المعبَّأ بالحزنِ  
والسخريةِ

يكورُّ، مثلَ الوسادةِ، قبضتهُ،  
وينامُ كما سمك البحرِ،  
شاخصةً كالسحابةِ عيناهُ  
لا تطرفانِ

# «الجبيل الصغير» وفن كتابة القصة

## الدكتورة خالدة سعيد

بصورة خاصة على القصص الثلاث الأولى في المجموعة، أي «الجبيل الصغير»، «الكنيسة»، «الاحتال الأخير». في القصة الرابعة «الدرج» يحرك الكاتب شخصية بُنيت بالتجريد والانتقاء حتى باتت شخصية نموذجية. في هذه القصة يلتقي أسلوبان في البناء القصصي: شخصية منمذجة أو مؤطرة، وإطار تاريخي وثائقي. وهي لذلك القصة الوحيدة التي يمكن تلخيصها. أما القصة الخامسة والأخيرة فإنها تدفع بالحدث الوثائقي إلى المتخيل بل إلى الكابوسي لتؤطر المواقع والمواقف وترسم أزمة الحوار بينها

نلتصق التاريخي في القصص من الإشارات المرجعية أو الاصطلاحية. وأعني بالإشارات المرجعية ما يشكل معرفة عامة مشتركة قائمة باستقلال عن النص وتحمل دلالات سابقة له، ويمكن الاستيضاح عنها في أي دليل لغوي أو جغرافي أو إعلامي سياسي تاريخي.. تتمثل هذه الإشارات المرجعية في كلمات من نوع الأشرفية، السيوفي، الهوليداي إن، وادي أبو جميل، معركة صنين، معركة باب ادريس، معركة البحر، مظاهرات معامل غندور، الانعزاليون، القوات المشتركة، الملجأ، الدوشكا، القذائف، الدب سفن، أحداث عان.. إضافة إلى ما يرافق هذه الإشارات من مواقف وأفكار وعبارات يمكن أن تُردّ بسهولة إلى الكلام الذي كثر تداوله في الحرب الأهلية اللبنانية من قبيل «بدأت الثورة» «المهم هو الملصق» «الشيوعية الدولية» «بالرزق ولا بأصحابه» «اليوم انفتح علينا غضب الله» «القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء» «القصف العشوائي» وغير ذلك من تعابير.

هذه الإشارات والعبارات تحدد الحرب الأهلية اللبنانية كإطار ومناخ تتحرك فيه القصص. لكن الكاتب هنا ليس المؤرخ الذي يصف ما يجري ويحلّله. فهذا العمل لا يدّعي الموضوعية والحياد، والدليل قائم في انفتاح زمن السرد على

تطرح مجموعة «الجبيل الصغير»\* لالياس خوري عدداً من القضايا المتصلة بفن كتابة القصة، وفي طليعتها وظيفة تفسير العالم والهيكلية الاسطورية، ومن ثم مسألة النوع الأدبي وحدوده. فهذه القصص ذات بناء لا يلغي الانتماء إلى القصة وإن كان يخترق حدود النوع على مستويات عديدة، ويدخل مشروع «الكتابة» التي تبحث عن لغة قصوى. يجيء هذا الاختراق عبر اسغلال تقنية القصة والمشهد، وتقنية القصيدة، إضافة إلى تقنية الكولاج وما يتضمّن تكامل القصص وترباطها من خصائص الزمن الروائي.

- ١ -

## القضية الأولى:

قصص «الجبيل الصغير» لا تنطلق من المحتمل أو الشبيه بالواقع، لا تقدّم تصوّراً مسبقاً يخلق الشخصيات بلامح مدروسة بحيث يسمح اختلافها وتناقضها بولادة الأحداث، كذلك يتخلى الكاتب عن الإيهام بأن ما يقدمه هو صورة طبق الأصل عن الواقع، فيما تكون القصة نسيجاً يصطنع الشبه بالواقع ويقيم، مع ذلك، على مسافة منه.

القصة هنا حدث حيائي - كتابي، يجري على أرض التاريخي الوثائقي، ويتعامل مع وقائع مرجعية عامة، يتعامل معها، لا يعيد اختلاقها عبر تصورات وتجربته الخاصة جاعلاً من أحداث القصة وشخصياتها أقنعة لهذه التجارب والتصورات. الكاتب هنا يبطل التموه. إنه حاضر في القصة بلاقناع. لحضوره تميّزه عبر الإشارات وأشكال الاخبار الخاصة، وللوقائع والشخصيات الأخرى تميّزها. التصوّرات والأفكار والمواقف لا تُرسم، هي أيضاً، عبر تركيب الشخصيات واستعارة ملامحها من متعدد، ولا عبر تركيب الأحداث. إنها تُرسم عبر حركة التفاعل والتلاقي، التناقض والتباعد. تجاور الأصوات والأفعال، تداخل الأحلام والأحداث. هذا ينطبق

أزمنة عديدة عامة وشخصية، عبر التدايعات والذكريات والمقاطع الخلمية والحوارات العابثة حيناً، الشعرية حيناً، وعبر الأصوات المتعددة التي تقيم أزمته الخاصة وتستحضر ذكرياتها، مع ذلك فإن البعد التاريخي لا يغيب، لكن القصة تؤرخ ما هو أبعد من الأحداث ونتائجها السياسية والعملية، إنها تؤرخ اللغة اليومية في علاقتها باللغة السياسية، تؤرخ الأفكار والهواجس والهجوم وأنماط السلوك.

#### القضية الثانية:

فيا يتصل ببناء هذه القصص، باستثناء قصة «الدرج» هي في كونها غير قابلة للتليخيص، وذلك لغياب الهيكلية الاسطورية أو «الصقالة» الاسطورية. أقصد بالهيكلية أو «الصقالة» الاسطورية البناء القصصي المتمثل في صورة أو صيغة قابلة للتليخيص، لأنها تتكون من حركة شخصيات مفترضة في مسار مفترض محدد يخضع لقانوني السببية والتعاقب الزمني، في الدرجة الأولى. ويتم تحرك هذه الشخصيات وفق عناصر حكائية يحدث تعاقبها تغييراً في أحوال الشخصيات أو انقلاباً. هذه الهيكلية نجدها في الاسطورة والملحمة كما نجدها في القصص الديني والخرافي وفي القصة والرواية الحديثتين. هذه الأشكال لا تتعامل مع التاريخي المتحقق، بل تبني له صورة مفترضة تحتزن خصائصه، وتمتلك من ثم، القدرة على تفسيره.

#### القضية الثالثة:

لقد ارتبطت أشكال القصص، منذ الأساطير والقصص الديني والخرافي والقصص الفلسفي والتاريخي حتى القصة الحديثة، بمفامرة تفسير العالم، وهذا بدوره ربطها عضوياً بفهم زمنها للعالم. والتفسير يبني على كليات لا على جزئيات والفهم يتم بموجب صور قابلة للتمثيل واختزان القوانين المفسرة، هكذا قامت أشكال القصص على الإبداع الاستعاري الذي يبطن قراءة مفهومية للعالم، هذا الإبداع الاستعاري اقتضى عمليات تجريد وترميز تنتزع الملامح والخصائص (متحققة أو مرجوة أو متخيّلة) من متعدد وتؤلفها في صورة تتمحور حول شخص وسيط أو فاعل، مما أنتج الشخصيات النماذج. حركة الشخصيات لا بد لها من مسار مرسوم لكي تحقق المؤلف أو المشتى من النتائج، وهذا بدوره أدى إلى بناء الأحداث النمطية والصيغ التي تقنن مسيرة الأحداث (من هنا استطاع الدارسون، ونذكر منهم المدرسة الشكلانية الروسية وبعض البنويين أن يقوموا باستقصاء هذه النماذج والأنماط والصيغ التي ترتد إليها بنى القصص في أنحاء من العالم).

هذه النمذجة، وهذا التنميط اللذان يدفعان بوقائع القصة بعيداً عن مراجعها، بحيث تصبح العناصر إشارات وتبطن القصة قراءة مفهومية للعالم، إنها هي أسطورة للتاريخي أو رؤية الجزئيات المتحققة عبر هيكلية أو صيغة ذات بنية تحتزن الطاقة على تفسير الجزئي المتعدد. ونستطيع القول بهذا المعنى إن أشكال القصص منذ جلجامش وقصص إيزوب إلى كليلة ودمنة وحي بن يقظان ورسالة الطير ودون كيشوت وفاوست والاخوة كرامازوف حتى عودة الروح وأولاد حارتنا والثلاثية وقنديل. أم هاشم بل حتى الأعمال الواقعية الاشتراكية تقع ضمن تقاليد الاسطورة. بموجب تقليد الاسطورة يكون العالم، أو التاريخي المرجعي منبعاً لوقائع القصة لكنه لا يكون جسداً لها ولا تكون مرآة له. فعملية وضع القصة عملية تحويلية مركبة لا تقتصر على نقل (العالم) أو الوقائع التاريخية (الموجودة خارج النص) إلى المستوى اللغوي، أي لا تقتصر على تحويل الشيء من موجود ضمن علاقات مادية إلى إشارة ضمن علاقات لغوية، بل تشمل عملية التحويل إلى ذلك إدخال الشيء أو الواقعة ضمن علاقات مفهومية دلالية لا تقتصر على دلالة الشيء بذاته بل دلالة أشياء مفارقة تتصف ببعض صفاته أو تقع موقعه أو تدخل في جنسه. فكلية «الجمال» في كليلة ودمنة في باب «الأسد والثور» لا تستحضر جلاً معيناً، ولا تستحضر الحيوان المعروف بهذا الاسم إطلاقاً، أو لا تستحضره إلا عرضاً كي تعبر إلى مغاير من غير جنسه يقف موقفه ويثقفه. هكذا تصبح كلمة «جل» معبراً إلى ما وراءها، يصير المعنى أو الهدف في حيز مفارق لدلالاتها الخاصة.

التاس معنى القصة في ما وراء الوقائع التي تجردها من (العالم) التاريخي أو الموضوعي هو نتيجة التزامها بمهمة تفسير العالم. فهذا الالتزام قد جعلها، كما ذكرت، مرتبطة بفهم زمنها للعالم. من هنا أن القصص لم تتخلص حتى الآن من الإرث الفكري الذي يعتبر المعنى قائماً خارج الظواهر أو خارج المحسوس. لقد ظلّ المعنى، مع الفكر اليوناني والديني وورثتها قائماً في حيز مفارق للأشياء والأحداث، سواء كان هذا الحيز غيبياً أو فكرياً فلسفياً (كعالم المثل) أو تجريبياً للجماعة أو لحركة التاريخ..

والفارق بين اسطورة بالمعنى الذي اصطلح عليه كاسطورة تموز والفينيقي وأوديب وبين عمل قصصي حديث يحتفظ بالهيكلية الاسطورية «كقنديل أم هاشم» أو «بندرشاه ضو البيت» أو «مذكرات شاب عاش منذ ألف عام» أو حتى «الأرض» هو فارق فكري أكثر مما هو فارق تقني. أقول إنه

ما النتائج المترتبة على هذه المحاولة؟

• ربما كان السؤال الأول الذي يُطرح على هذه المغامرة التي تكسر البنية الأسطورية، فتفتح النص ولا تحدده بتحريك أشخاص أو سياق أحداث، ولا توقفه عند خاتمة، هو: كيف تمكن كتابة الواقع المرجعي، أي تحويله إلى بنية لغوية دون صياغته في سياق زمني؟ وفي حال إيجاد الصيغة كيف يمكن أن تتحرر من تمثيل الواقع ترميزاً أو اجتزاء أو تكليفاً أو انتخاباً، أو تشبهاً، أي كيف تمكن أسطورة الأشياء خارج الهيكلية الأسطورية، ونعني بالأسطورة توليد الدلالات اللازمة للشيء والقابلة للاستمرار بعد زواله. هذا السؤال هو الذي استدعى التوقف عند البناء العميق المتأسك والدال بذاته في مجموعة «الجبل الصغير» في القسم الثاني من هذه الدراسة:

إذا كانت المجموعة موضوع الدراسة تشكل تطوراً ضمن حدود النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، فإن هذا التطور يتم عن طريق نقل الاهتمام أو مركز الالتفات من مجموعة مكونات إلى مجموعة أخرى.

في طبيعة المكونات التي تنحصر في هذه المجموعة لصالح غيرها شخصية البطل بالمعنى الفني. يجيء هذا الانحسار كنتيجة طبيعية للتخلي عن الصيغة الأسطورية، لأن البطل الفني راسب أسطوري، البطل الفني تجريد ينتمي إلى الفكر في المراحل البطولية - النبوية. في البطل تجتمع الخصائص والقيم أو المثالب مقطرة متبلورة. البطل يلخص الجماعة ويصبح تطوره تطوراً لها وانتصاره انتصاراً لها ولقيمها. البطل الفني في القصة تجريد لأن الكاتب يفرد، يسلط الضوء عليه محوّل الأفراد المحيطين به إلى وسائل لإضاءته ومسوغات لحركته حتى لو كانوا يحتلون مكانة اسمية أهم من مكانته.

البطل الفني اختفى في قصص الجبل الصغير. لم يعد في القصة فاعل مركزي محرّك يقبض على دقة التاريخ أو على دفة الأحداث. وقد افترض هذا بالضرورة اتساع ساحة الرؤية، خروجاً من الخط إلى المساحة وبالتالي التحرك وفق مساحات ومشاهد.

النتيجة الثانية: للخروج من هيكلية الأسطورة هي تقطيع زمن السرد الخطي إلى أزمنة. ويتفق هذا مع غياب البطل الفني وتوزع الرؤية على الجماعة والإطار أو مساحة المشهد. نحن هنا لا نتابع تحرك الشخص الواحد حتى النهاية بل نتابع مشهداً وحالة، مما يكشف إفادة الكاتب تقنية المشهد المسرحي:

المتكلم - الراي للأحداث يشكل لُحمة الوعي التي تؤلف

فارق فكري لأن التباين ناتج عن اختلاف الثقافات والحيز الذي تعتبر المعنى قائماً فيه، كما هو ناتج عن الفارق بين مجموع الحاجات والحساسيات التي أنتجت الأخيلة والأحلام هنا وهناك، وبالتالي الفارق بين مجموع المعتقدات والمفاهيم والمعارف أو الخبرات التي يرى الحدث من خلالها. الفارق التقني قائم لكنه فارق في الدرجة، يقوم في التفاصيل كغلبة العناصر الحكائية الديناميكية (أي المغيرة للمصائر) مثلاً في الأسطورة، وغلبة العناصر الحكائية السكونية (أو الوصفية التأملية) في القصص الحديثة، أو يقوم على تكسير الخط الزمني وانفتاح الحاضر على الماضي وتنوع مواقع الرؤية إلى ما هنالك.. ومن الواضح أن هذا الاختلاف يكمن في كيفية استخدام أدوات قديمة موجودة وليس في إلغائها واستبدالها. هنا وهناك ما تزال القصة معبراً إلى معنى يقوم في حيز مفارق للأشياء. هنا وهناك تقفل القصة على دائرة مرسومة مسبقاً ترسمها حركة الشخصيات بين الحكمة والعقدة والحل.

وقد استمر هذا الازدواج حتى في المرحلة الحديثة، وفي ظل تيارات فكرية مختلفة تلتقي على صعيد العودة بالمعنى إلى جسد العالم كالسريالية والواقعية. فالقصة في هذه وتلك تُحيل إلى معنى وراء جسد الوقائع، يلتبس في اللاوعي هناك في حركة التاريخ هنا. وإذا كان هذا لا يطرح مشكلة على الكاتب الذي ينحو منحى فانطازياً أو رمزياً فإن المشكلة مطروحة على المذاهب الواقعية. وفي رأي أن «الجبل الصغير» انفجار داخل الواقعية وبحث عن منعطف ومنفذ لبناء الأسطورة بدءاً من جسد الواقع الراهن. فالواقعية التي يدفعها الطموح المتجدد إلى كتابة الواقع وجدت نفسها تكتب عن واقع مفترض، تكتب أساطير جديدة.

«الجبل الصغير» والكتابة في فضاء المرجعي:

في «الجبل الصغير» يغامر الياس خوري بالخروج من تقاليد الأسطورة، يتخلى عن الهيكلية الأسطورية، يغامر بالكتابة في فضاء الواقع المرجعي. وينبغي الإشارة إلى أن «الجبل الصغير» ليست المحاولة الأولى للخروج من تقليد الأسطورة. نذكر هنا محاولة حلیم بركات في رواية «عودة الطائر إلى البحر» وإن كان قد استنجد بأسطورة الهولندي الطائر وعدد من الأساطير (التي اصطلاح على تسميتها كذلك) وحركها بموازاة الأحداث التاريخية حتى كادت الرواية أن تصبح قراءة للراهن في ضوء الأسطورة أو تتبعاً للأسطورة في حركة الراهن. نشر كذلك إلى رواية صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس» وإن كانت تختلف عن التجربة موضوع الدراسة.

حل السرد أو تحترقه وتقطعه، كالأصدقاء والأحلام والذكريات والحوارات. يكشف هذا التحول في العناصر الغالبة عن إفادة من تقنية القصيدة إفادة تساعد على تقديم لحظة كثيفة تتوالت فيها أحداث متباينة، متعددة تبنى بلغات متباينة، بحيث تتولد الدلالة من العلاقات بقدر ما تتولد من مضمون العبارات والأحداث، وتغدو عناصر القصة وأجزاؤها دالة بمقدار واحد.

- ٢ -

بناء القصة في «الجبل الصغير»:

أعرض في ما يلي قصص المجموعة في محاولة للكشف عن المظهر البنائي المتناسك المنتج للدلالة، كشكل بديل للخروج من الهيكلية الأسطورية، واختراق حدود النوع الأدبي، والدخول في الكتابة دخولاً يوسط الراهن دون أن يقصره على الغياب وراء القناع الأسطوري.

على الرغم من أن كل قصة تمتلك وجودها المكتمل، ويمكن أن تُقرأ باستقلال عن بقية القصص، فإن المجموعة تشكل قصة في خمس حركات أو خمسة مستويات. والاستقلالية التي تبدو لنا إثر قراءة قصة واحدة تتراجع بعد قراءة المجموعة. فكل قصة تشكل تعميقاً لما سبقها وإضاءة لما يليها. فقصة «الجبل الصغير» تقدم التوتر والتعارض الذي سبق انفجار الحرب ورافق بدايتها. كما أنها تضيء سلوك المتكلم في قصة «الكنيسة» وتعمق جو الحنين والارتباط بالطفولة الذي يعاود المتكلم الأساسي في القصص..

قصة «الكنيسة» بدورها وما فيها من مشاهد متناقضة توظف توظيفاً رمزياً، كسقوط التائب ومشاركة المقاتلين بالتراويل الجنازية في حال بين الجد والهزل، تضيء جو التفكك وتفاوت اللغات، وحالة الفوران العام للمكبوت الشخصي والاجتماعي في قصة «الاحتمال الأخير». هذه القصة بدورها تكشف عزلة الشخص المنفعل أو (اللابطل) في قصة «الدرج» والهاوية التي يزلق فيها اللابطل في قصة «الدرج» تتصل بنائياً بالدوامة التي يرسم حلقاتها مصاب خارج من الحرب الأهلية يعالج في باريس. المصاب يلتقي مواطناً هو صديق قديم لكنه الآن في الموقع العاكس، مهووس بالحرب. حلقات القصة تمثل لقاء مستحيلاً وهرباً إلى الحلم مستحيلاً لأنه في كل مرة ينتهي نهاية كابوسية.

ولكل قصة من هذه القصص طابع خاص، ووظيفة خاصة في المنظومة الاجالية، تختلف بحسب موقع القصة ضمن الوحدة. وينتج عن تنوع الوظيفة تنوع في طبيعة السرد وبنية

بين الجزئيات. هكذا يدفع المتكلم الراي بالجزئيات لتتلاقى حول بؤر أو مراكز استقطاب في المشهد أو اللوحة. ففي لوحة الحرب في الشارع (اللوحة الثانية من قصة الاحتمال الأخير) يجيء الاستيلاء على الدبابة كمركز استقطاب تشكل حوله بؤرة. هكذا يعمق الحدث ويكتسب دلالات متعددة شخصية وحضارية نتيجة لمجموع التداعيات والذكريات والأخيلة التي تحترقه، من ذلك القصة التي يرويها أحد المقاتلين القدامى عن دبابة جيش الانقاذ في قرية «سخنين»، وقصة الملاله التي هرب بها شخص من قرية عميق فحولها أبوه إلى تراكاتور للفلاحة، أو اختلاط عملية طلاء الدبابة بحب المتكلم للألوان وأصداء صوت صديقته عن الألوان. ففي هذه البؤر يفتح الزمن الحاضر على أزمنة ماضية متفاوتة في البعد تقوم أحداثها بدور الكاشف البنائي والكاشف السبي، وتعطي الحدث الحاضر أبعاده الشخصية والتاريخية. وإذ تنتظم الأحداث والأصوات حول مركز استقطاب معين تمتلك القدرة على الاتصال ببؤر ثانية في اللوحة نفسها أو في القصة نفسها وأحياناً في قصص أخرى من قصص المجموعة، وذلك عن طريق الانفتاح على الأزمنة المختلفة لأن الانفتاحات هنا وهناك ربما أدت إلى زمن واحد أو أحداث واحدة، وهذا التواصل عبر الانفتاحات الزمنية يبطن الأحداث الحاضرة بقنوات اتصال تزيد في أهمية البناء الشكلي وقدرته على إنتاج الدلالة. ويكشف الكاتب عن قدرة متميزة على حشد الجزئيات في مساحة زمنية مكانية واسعة وإخراجها من فوضاها الظاهرة بما سبقت الإشارة إليه من انتظام وتواصل أو رسم للخطوط العلائقية التي تستند إلى الرؤية التحليلية وتؤدي إلى الإدهاش في آن معاً.

هكذا تتمثل الإفادة من تقنية المشهد المسرحي في تضديد المؤثرات والأصوات والأخبار والأحداث تضديداً شديد التداخل بالإطار المحيط، وتحريكها بمقتضى طبيعة الإطار تحريكاً طباقياً.

النتيجة الثالثة: للخروج من الهيكلية الأسطورية وغياب البطل هي تراجع العناصر الديناميكية التي تمثل عادة مسيرة أبطال الحكايات والقصص وينتج عن تتابعها تغير في المصائر. ويتم هذا التراجع لحساب تزايد في العناصر السكونية الإشارية (أي التي تحدد السمات وتصف الحالات) بحيث تتجاوز مساحات علائقية للحركة، أو مواقع تبنى بهذه العناصر الإشارية وترسم الخطوط الكبرى للتناقض والتحول. يقترن هذا التحول باستخدام «مركز» للأصوات التي تحل

الشخصيات: ففي «الجبل الصغير» و «الاحتفال الأخير» يشيع جو شعري مرتبط بنوعية الصياغة التي تعطي اللغة والمحكي، والمقاطع الحلمية التذكيرية مجالاً كبيراً. الشخصيات في هاتين القصتين أقرب إلى «الوسيط» الذي يردك حامل للفعل أو يكون الحدث المسند أهم منه. أما في قصة «الدرج» فالسرد متصل وصورة الموصوف الغائب - فالتكلم (كامل أبو مهدي) تتكامل منذ البداية حتى النهاية لتقدم شخصية بالمعنى الفني وإن كانت شخصية منفصلة لا فاعلة، وفي قصة «ساحة الملك» يتم رسم شخصية برجيس نهرا الغريبة. وإذا كانت الشخصية الأساسية في «الجبل الصغير» هي الجبل الصغير أو المكان فإن «السيارة» أو المقتنى تقوم بدور الشخصية الفاعلة في قصة «الدرج».

فكيف يتحقق انتظام القصص في المجموعة؟

١ - الإطار: قصة «الجبل الصغير» وتتألف من إحدى عشرة لوحة وتقدم الطباقات التي يرسم تواليها انحدار الجبل الصغير من براءته الفردوسية إلى الشقاق وانفصام الجماعة إلى هم/نحن

٢ - ثلاث قصص تصور عالم الحرب على ثلاثة مستويات: أ - التناقضات الجذرية. سقوط الرموز. التناقضات السلوكية والطوقسية تقدمها «قصة الكنيسة» التي تقع في خمس لوحات.

ب - ساحة الحرب والفوران العام للشخصي والجماعي، وتباين اللغات وانفتاح الحاضر على الخلفيات في قصة «الاحتفال الأخير»، وتقع في ست لوحات.

ج - تتبع مسيرة فرد في صعوده نحو الاستلاب وسقوطه، أو حياة «سيارة» وموتها في قصة «الدرج» التي تقع في أربع لوحات.

٣ - الخاتمة: «ساحة الملك» دوامة الهرب والهذيان

إضافة إلى الترابط والتكامل بين القصص المذكورة تلاحظ أنّ بنيتها المضرة تقوم بعامة على التضادّ والتقابل لكنّ التضادّ هنا ليس مما يقع في مجرى عنصر حكائي فيؤدي إلى انقلاب المصائر أو انقلاب النتائج كما في هذا المثال: رغبة الشخصية في أمر ظهور عائق: تغلب الشخصية على العائق، أو فشلها في تحقيق الرغبة. إن التضاد الذي أشير إليه هنا لا يجيء كشيء طارئ أو مصادف في طريق الحدث الجزئي، بل يقوم في تكوين الحيز القصصي وعناصره الأساسية فلا يؤدي إلى تغيير في مجرى حياة الشخصية وحسب بل إلى حركة في منظومة العلائق. فالتضاد الذي يبدو لنا بين

لوحات «الجبل الصغير» أو القصة الأولى يشكّل الصدع الذي تتحرك منه الحرب الأهلية، كما يشكّل بداية تكشف مجموعة من التناقضات. الحرب في هذه القصص هي الحيز الضدي، هي الهوة الكامنة تحت الأشياء والأشخاص. هذه الهوة التي يعلن عنها تضادّ اللوحات في القصة الأولى تتحول إلى صورة مشخّصة في القصتين الأخيرتين:

فقصة «الدرج» تبدأ بسقف هابط ووغي غائب وتنتهي بمشهد كامل أبو مهدي وهو يهبط درجاً مظلماً يبدو بلا نهاية. وفي «ساحة الملك» يحمل المصاب في الحرب الأهلية هذه الهاوية في إحساسه بالأشياء بحيث تنتهي هذياناته وأحلامه منها بدأت جميلة بكوابيس ومشاهد غرق وهبوط. حتى الأماكن التي تصوّر في هذه القصة تعطي الإحساس بالهبوط والانزلاق على الجدران (على مسلة الكونكوردي وفي نفق المترو).

يمكن أن نشير إلى أبرز التناقضات أو خطوط التضاد في القصص:

«الجبل الصغير» تقيم التضاد بين:

حاضر المكان	وماضيه
جيران اليوم	جيران الأمس
العلاقات اليوم	العلاقات بالأمس
السيارات السوداء	السيارات التي كانت تدهش الطفل
صليان المقاتلين	صليب الطفل
الأزقة والشوارع	حقول القمح والشمس
إيقاع الحركة النزقة اليوم	إيقاع الأيام الماضية
الأفق المغلق	الأفق المفتوح

وبين تلك الصورة وهذه تحركت جرّافات وجيوش ومعامل، وحفرت خواصر الجبل، وتهاوى شيوخ وسقطت شجرة النخيل وحجبت بيوت الاسمنت وجه البحر.

وفي «الكنيسة» تتقابل الخلفيات والمعتقدات

مسيحية الكاهن	ومسيحية المقاتلين
طقوس الكاهن	وطقوس المقاتلين
حرب الاستعماري القديم وحرب الشبان الذين دخلوا الكنيسة	
موقف المحارب من الكاهن	وذكريات هذا المحارب القديمة
	وحنيه

القدّاس الفعلي	والقدّاس التمثيلي
الكنيسة الملجأ	والمعركة
الهجوم الفوضوي للنهب	وطهرية المقاتلين
أصوات القذائف	والتراتيل

ماضي الكاهن

وماضي المتكلم

وفي «الاحتفال الأخير» يبرز التضاد بين اللغات والصور

ولغة المتكلم ولغة «الفق الزنجي» (أي الفتاة السمراء)

ولغة الفق الزنجي العابثة العبثية وذكريات ماضيها الفاجع

ولغة المقاتلين ولغة بسطاء الناس

ولغة العام ولغة المهوم اليومية المباشرة

ولغة أمر الفصيل ولغة المتكلم الشعرية

حوار المقاتلين وحوار المتكلم و«الفق الزنجي»

صور الزحف في وحل الشارع وذكريات المتكلم على الشاطئ

مع «الفق الزنجي»

اللعبة - منشر الغسيل

الدبابة الملائة

الاندفاع أهل سخنين وقصور المؤسسة (جيش الإنقاذ)

السجن المأوى

ثلوج صنين ودفع العلاقات

طلال القتيل الملك

لوحة الحرب واللازمة الشعرية التي تحترقها مراراً

وفي «الدرج»:

- السلوك الفردي الذي لا يرى الحرب إلا مجزئياتها  
والحرب التي تستوعب كل شيء

- الشخص المنفعل - والمقتنى الفاعل

- العلاقات قبل السيارة - والعلاقات بعد مجيء السيارة

- جنازة الأب - وجنازة السيارة

أما «ساحة الملك»:

فالتضاد فيها قائم بين نوعين من الكوابيس: المتكلم المصاب جسدياً يهرب من «برجيس نهر» المهووس بكابوس الحرب الأهلية، يهرب إلى الأخيلة والذكريات فيصطدم هربة بمجموعة من الذكريات والصور التي أدت إلى الحرب، وحين تتضخم الصور وتتحول إلى كوابيس يصحو منها ليجد نفسه أمام «برجيس نهر» من جديد فيعاود الحرب.

هذه التناقضات لا ترسم حركة الأفراد والجزئيات القائمة في الواقع المرجعي المشترك وحسب، بل ترسم كذلك حركة عالم من الأشياء والعلاقات والتصورات والمصائر. حركة عالم ينتقل من تماسك إلى تزعزع، من تناقضات مضرة إلى تناقضات متحركة متوالدة، ومن عالم عاطفي مستقر أو أليف إلى عالم كابوسي يتحوّل فيه كل شيء، حتى ذكرى اللحظات الحميمة إلى كوابيس مرعبة منقّرة، وتبدو فيه مومياء ملك

قديم وهي منفية شيئاً وديماً جيلاً.

أتناول القصص بحسب ترتيبها.

الجبل الصغير:

المتكلم الأساسي في هذه القصص (باستثناء قصة الدج) هو شخص من داخل علاقات الحرب الأهلية ومواقعها.. يدخلنا إلى عالم الحرب من المكان، من دفء بيته، من مسرح طفولته من ذكرياته الأكثر التصاقاً بماضيه، النخلة التي رسم عليها صورته، وحقول القمح التي احتضنته، وشخصيات الحي الأولى التي تقوم في الذاكرة مقام المعلم أو العرفاء الأول، راوي حكايات البداية: لماذا سمّي الجبل الصغير كذلك؟ لماذا سمّي حي «السيوفي» بهذا الاسم؟

غير أنّ المتكلم الراوي يضعنا دفعة واحدة، ومنذ السطر الأول، بل منذ العبارة الأولى في توتر الحرب حين يبدأ خفية برسم الصدع مقسماً عالم الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن» «يسمون» (هم) الجبل الصغير، وكنا نسميه الجبل الصغير.

فالتسمية تكرر مرتين وضمن صيغتين: الحاضر، ثم الماضي؛ الحاضر لضمير الفائتين (هم) والماضي لضمير المتكلمين (نحن). هذه هي بداية الحرب الأهلية: انقسام سكان الجبل الصغير إلى «هم» و«نحن»، وانتاؤهم إلى زمنين متباينين.

هكذا إذن نزلت في الحرب من الموقع الأكثر حميمية. لكن إذا كان الكاتب المتحد هنا بالمتكلم يصحبنا في هذا العالم الفاتن الرحب الشمس فقد بناه ومنذ البداية فوق أرض متصدعة، ولكي لا يغيب التصدع عنا فإنه يجرّح بين الفنية والفنية صورة الجبل الطفل ورفيقه الطفل بالصورة الجديدة لجبل حفرة الجرافات وحجبت بيوت الاسمنت عن البحر وانتشرت فيه الحواجز والرجال المسلحون.

مثل هذا التجريح الذي يتهدد اللوحات المشرقة الهائلة يكسب هذا العالم جلالاً خاصاً هو جمال الأشياء السريع العطب المهددة باستمرار. والطبقات التي سبقت الإشارة إليها تبنى شيئاً فشيئاً عبر أحداث وصور تؤرخ تطور الجبل الصغير. في هذا التصوير الواسع المشهدي يتحرك عالم بريء مبتعداً بصورة طفل يبكي أمام كنيسة مقفلة وتقفز إلى الأمام صورة رجال يكسرون الباب بحثاً عن الطفل الذي كبر.

ولا يقتصر رسم التحول على العناصر المرئية في اللوحات، بل يسهم في ذلك إيقاع الحركة في اللوحات المتضادة. هذا

الإيقاع يجيء هادئاً مناسباً في اللوحات التي تقدم طفولة الجبل، لأنها تتكون في معظمها من عناصر حكاائية سكونية هي عبارة عن وصف وأحلام وتأملات بينما الإيقاع في اللوحات التي تصف حاضِر الجبل سريع نَزق نتيجة لتوالي العناصر الحكائية الحركية دون أن يتخلل ذلك عناصر سكونية.

كما أنَّ الإيقاع الهادئ في ماضي الجبل يشكل طباقاً ليس مع حاضِر الجبل في القصة نفسها وحسب، بل مع مناخ الحرب الأهلية بكاملها: «جاؤوا. خمسة رجال يقفزون من سيارة شبه عسكرية. يحملون البنادق الرشاشة في أيديهم. يطوقون المنزل. يخرج الجيران من منازلهم يتفرجون. إحداهم تبتسم وترسم بيدها علامة النصر. يتقدمون إلى المنزل. يطرقون الباب، تفتح أمي باب البيت بتعجب. يسألها قائدهم عني. خرج من البيت. أين ذهب - لا أدري.» (ص ٢).

مقابل ذلك تتوالى العناصر السكونية الوصفية ماسحة إيقاع اللوحات الأولى نفساً مديداً:

«يسمونه الجبل الصغير، وكان يمتطي السهول الواسعة إلى شجيرات الصبير المنتشرة في أحنائه. كانت النخلة التي أمام بيتنا تنحني من ثقل جذعها إلى اليسار. وكنا نخاف أن تلامس الأرض أو ترتطم بها. فاقترحنا ربطها بجبل من حرير وشدها إلى نافذة بيتنا. لكن المنزل كان يتهاوى بحجرة الرَّملي السميكة وسقفه الخشبي. فخننا أن تسقط النخلة بالبيت حين تسقط. تركناها تنحني يوماً بعد يوم. وفي كل يوم أمسكها من جذعها وأرسم عليها صورتي.» (ص ٢٣)

يضاف إلى ما تقدم من تقابل الإيقاع الفارق بين الأفعال المنتسبة إلى طفولة المتكلم والجبل وما يميزها بالاستمرار «كنا... كل يوم.. بدأ يخبرنا». بينما الأفعال في حاضِر الجبل تجيء سريعة تتم مرة واحدة وتفتقر إلى الصيغ التي تعطيها دلالة الاستمرار.

#### الكنيسة

في قصة الكنيسة نجد وقائع وثائقية معروفة يبعث فيها الكاتب الدلالة تلو الدلالة حتى تكتسب مرتبة الرمز دون أن تخسر حضورها الأول الواقعي أو المرجعي.

في سياق هذه القصة يتحقق عدد من المرايا المتقابلة المتناقضة يحكم كل منها على الوقائع حكماً مختلفاً. يتحول النص إلى ساحة للمتناقضات يتوالد بعضها من بعض ولعل هذا ما جعلها القصة الأولى في ثلاثية الحرب.

وإذا كانت قصة «الكنيسة» هي قصة توالد المتناقضات

فإنها لا تبدو كذلك إلا لدى التأمل. فقد كتبت بلمسات بالغة الرقة هي عبارة عن مشاهد يشق فيها المقاتل طريقه عبر ثغرات الجدران وفيها تمزق الانفجارات المشاهد المستعادة وتجرح الأحلام. فيها يُصوّر الرفيق الذي سقط بحجارة وشاعرية تنقل الأحلام الأولى للحرب بطهريتها وغرابتها. قصة الكنيسة تنقل كذلك آثار الجراح الأولى والصدمات الأولى تصور ردود فعل المقاتلين على المصادرات والنهب والافواج المتدفقة بلا تنظيم ولا ضوابط، فتقدم بذلك التهيئة المبكرة لجو الاحباط والكوابيس الذي يميز القصة الأخيرة «ساحة الملك».

#### الاحتلال الأخير.

بعد «الكنيسة» حيث الاختبارات الأولى والاكتشافات الأولى، الصدمات ووعي التناقضات تبدأ الرؤيا. تبدأ بلازمة شعرية لغوية لشهيد من شهداء الحرب وهي اللازمة التي سوف تتردد على فواصل وتغلّف القصة بمسحة شعرية.

تتوزع «الاحتلال الأخير» في ستة أقسام، تتوسط كل قسم من الأقسام الخمسة الأولى بؤرٌ قصصية تتمركز حول شخص أو حالة أو علاقة مع مكان أو جماعة. وتبدو هذه البؤر كآلي:

١ - الفتاة السمراء (الفق الزنجي) ولغتها العابثة والعبثية المبطنة بحسّ الفاجعة. هذه الفتاة ولغتها وأخبار ماضيها الفاجع في عان هي التي ستسكن خيال المتكلم - طلال في الأقسام التالية.

٢ - حرب الشارع واختلاط الأصوات واللغات، وظلال الأجساد وهي ترسم حركة الهرب أو السقوط، بل

نحسّ اختلاط المتكلمين بحيث تقوم المسافة بين طلال والمتكلم حيناً ويبعدون شخصاً واحداً حيناً آخر.

٣ - الجبل - صنين، البرد والعدو المغلف بالضباب ودفع العلاقة بين المقاتلين.

٤ - السجن المأوى، واللقاء الغريب بين المقاتلين والسجناء الأربعة.

٥ - صنين والأسير الضائع في الضباب.

القسم السادس يجيء موجزاً وفيه تتلاقى خطوط الأقسام الخمسة لتشكّل خواتم متوازية متشابهة غروبية ترسم أفق الحرب المظلم:

خاتمة القسم الأول: أنا هو الاحتمال الأخير قلت لها  
خاتمة القسم الثاني: الموت هو الاحتمال الأخير يقول نزيه  
خاتمة القسم الثالث: يعاد طلال قتيلاً  
خاتمة القسم الرابع: السجين ما يزال يحلم بالبندقية  
خاتمة القسم الخامس: يموت الأسرى بسهولة.

هذه القصة تفتح على منافذ وأحلام وذكريات: ذكريات معارك وهزائم (عمان وفلسطين)، على حكايات تحلف، وذكريات طفولة تتكاثف لتنسج للشهداء المراثي. تصوّر حرب الشوارع كما تحدث عنها الناس حرباً حاضرة تحاصرهم لكنها تبقى غامضة. الانسان يموت فيها ولا يرى الحرب. يقتله عدو نظري. المحارب يردّ على القذائف ولا يرى محارباً محارباً آخر إلا نادراً.. الحرب هنا مناخ، حالة.

قطعة قطعة يبني هذا العالم، بحكايات للمقاتلين تجيء في سياق الأحاديث وترتبط هذه الحرب بحروب أخرى. لكنه لا يبني بالسرد وحده، بل بنوع من الاخبار الذي تنتجه مجموعة كبيرة متنوعة من الصيغ بينها السرد والقول المروي، والسرد الوصفي، والحوار في زمن القصة، وأصداء حوارات ماضية، وتخيّل استحضاري، وتخيّل استبدالي، وتخيّل فانطازي، وشعارات، وتأملات وذكريات... «أنا هو الاحتمال الأخير، قلت لها. كانت خطواتنا تسقط على طرقات المدينة المعتمة. أصوات خشخشة الثياب (...) أماننا تمشي سيارة اللاندروفر المحملة بالذخائر والطعام. ونحن نمشي نتهاشم ونستمع إلى تهامس القرويين (...).

سالم وقاذف الى ب 7 في يده، ووجهه الذي يرتجف على حائط السجن . يرتفع صوته. لن أنام في السجن. أنا جئت لأحارب ولن أنام هنا (...) النقاش يتسع. حلقات صغيرة تتوزع في الزوايا والممرات (...) أدت ظهري وحاولت أن أنام. لكن طلال لا ينام. وأبي يقول إن السمك في البحر لا ينام. لكنني لم أسأل أين ينام السمك إذن. وطلال لا ينام. نهضت، كانت الشهب الحمراء تلتصق من النوافذ الصغيرة العالية (...). وفي الغرفة الجانبية أصوات وهممة. تقدمت، شاهدتهم من خلف القضبان. أربعة رجال. فتح الأول فمه، ثم تبعه الآخرون. خرج صوت واحد بتدرجات متفاوتة، كأننا في مسرح يوناني. لم أفهم، قلت لهم.

أنا سجين، قال أحدهم.

- وأنا سجين مثلكم

- ولكنك تحمل رشاشاً.

(...) تكوّم السجناء حول السجين الذي يخاف. وتكوّمنا

نحن حول نبيل الذي لا يخاف (...). ارتفعت أصوات القذائف حول السجن، وكان جزفي يرتفع. حزن طلال غطّى حزنه أيام السجن الثلاثة التي قضيناها ونحن ننتظر إخراج السجناء. (...) ولكن ماذا سنفعل بالسجناء سأل طلال (...). نتركهم مؤقتاً. لا بد من أن يخرجوا في النهاية.

كل شيء مؤقت، قالت وهي تحمل في يدها صورتها. انظر الى صورتني (...). رفع طلال الكاميرا الى كتفه. ارتفع الفتى الزنجي النحيل، اختلط بالرمل وقطرات المطر.

الأصوات أو الضمائر التي تتناوب وتقدّم هذا الاخبار المركّب عديدة، إذ يتنوع المتكلمون ويتعدّدون. ويلعب التضمين (أو تعدد المتكلمين أو الضمائر داخل خطاب الأنا) دوراً كبيراً في هذا التنوع، كان يجيء هذا الكلام على لسان المتكلم - الراوي: «تنحج الرجل. أنا من قرية سخنين. هل تعرفون سخنين؟ (...) اسمي صقر (...) قالوا إن جيش الانقاذ سوف يأتي. انتظرناه (...) وفجأة سمعنا إطلاق نار في الهواء. ياهلا بالعرب (...) وبعد ثلاثة أيام جاءني أبو سعيد. ولكن يا صقر جيش الانقاذ لا ينقذ إلا بطون أفراده. (...) متى يحارب هذا الجيش؟ يا صقر، يجب أن نحمل الكوبانية قبل أن يحتل اليهود البلد. بعد التنحج والسلام. والكلام فاتحنا قائد الدبابة بالموضوع. ننتظر الأوامر قال. قلت له اهجم على مسؤوليتي. لا أستطيع، أنا متطوع مثلكم (...) بعد الحديث والنقاش وافق الضابط على الهجوم (...)».

التكلم الأساسي يتحوّل إلى الغائب الذي يحكي عنه آخر. هذا الاخبار المركب يقيم تداخلاً بين الأزمنة والأمكنة، بين الشخصي والعام:

«الفتى الزنجي ينحني. كانت عمان دوائر. أمسك بها أرميها.

انظري تنظري.»

أو كما جاء في ختام القصة:

«أنا هو الاحتمال الأخير، قلت لها (...) وطلال ينام هادئاً. طلقة في الرأس، وقطرات دم تتساقط وتسيل على بطن البغل الأبيض. الموت هو الاحتمال الأخير، قال لها.»

«والاحتمال الأخير» هي أيضاً ساحة تداخل اللغات. هناك لغة الناس اليومية الشائعة. وهناك بعض العبارات التي تكرر بشكل آلي، يضاف إليها لغة الجدران وما كتبه أشخاص متباينو النزعات والمستويات، ثم لغة الشعارات، واللغة الخصوصية (أي لغة الساذج الذي يصف ظواهر

الأشياء دون إدراكها) فضلاً عن لغة الحلم واللغة الانفعالية، ولغة التنظير والتحليل، إنها لغات تتجاور فوق أرض واحدة لتنتج في تجاورها وتقابلها تعدد الأبعاد. اللغة في هذه القصة انفجار داخل خيط السرد المتواصل.

الكلام في هذه القصة مرآة متعددة الوجوه تنعكس عليها الأفعال، وتكشف الردود والمواقف العميقة. الكلام هنا يخبئ إحساساً بالهشاشة، وراء الحوارات العبثية، يتوارى حزن عميق، الكلام هنا دفاع ضد الشوق، ضد الحزن، ضد الحنية.

وللشخص في هذه القصة نوعان من الحضور: حاضر كصورة - لغة، أو حاضر كحالة - وعي أو وعي غائب.

«الاحتمال الأخير» تشكل رؤية شاسعة تنتشر على مدى ساحات الحرب في تقاطع ميادينها الشخصية والعائلية والعامة، وفي علاقتها بحروب سابقة ومواقف سابقة. وهذه الرؤية هي التي ستسمح بالقول ان الكاتب مبطن بمؤرخ ومفكر.

«الدرج»:

هذه القصة تضيق لساحة الرؤية ودفع لها في العمق، بحيث تلاحق شخصاً محدداً ضمن اطاري العمل والأسرة وما يصل بينها من علاقات مع الزملاء. وقصة «الدرج» هي الوحيدة التي تبنى الشخصية الرئيسية فيها على التجريد وافترض المحتمل.

قصة «الدرج» هي قصة التفكك الداخلي والخارجي لشخص بلا أبعاد. لا يمتلك أرفع القيم ولا أحط المثالب، هو ما تنطبق عليه صفة العادي جداً. هذا الشخص تفقده الحرب الأطر والقيود والأشياء، لكنه يتمسك ببقاياها كي لا ينهار: يذهب إلى مركز العمل ولا عمل، لمجرد المحافظة على وتيرة الحركة. كذلك يحتفظ بعجلة السيارة بعد موتها.

كامل أبو مهدي أو الشخصية التي تدور عليها قصة «الدرج» ليس البطل بالمعنى الفني بل اللابطل. البطل الفني هو الذي يرتبط به خيط الأحداث وتشكل إرادته ورغباته حوافز أساسية في القصة، يجابه العوائق ويستقطب أكبر شحنة عاطفية. بهذا المعنى ليس البطل، إنه الشخص الذي تقع عليه أفعال الحرب والأسرة وعلاقات العمل. ينفذ رغبات الآخرين. هو المنفعل لا الفاعل. السيارة التي توفر زوجته المال لشرائها تقوم بدور فاعل مؤثر في الأحداث وتحقيق التغير في حياته. وبصورة عامة، الأشياء في هذه القصة هي التي تكبر وتحتل مكانة متعظمة، بينما كامل أبو

مهدي يتضاءل، يمشي رجوعاً حتى يفقد الفعل الإرادي الأخير ويفقد الوعي.

في هذه القصة شخصيتان أكثر حضوراً وفاعلية هما «هاني» الذي مات، وظل مصدر وعي اللابطل، ثم السيارة التي رفعت هذه الشخصية من الانسحاق والانطواء إلى وضعية المستلب الذي يتباهى بالسيارة ويستمد منها القوة والاعتداد بل حتى جال الحياة العائلية. لما ماتت السيارة ذهب بموتها حضوره. ولفهم دور السيارة في حياة كامل أبو مهدي يمكننا أن نقارن بين موقفه أثناء جنازة أبيه حين داهمه الضحك، وموقفه عند «احتضار السيارة» حين بدا شديد الملح وراح يرمق بغضب كل من لا يظهر الحزن عليها. قصة الدرج التي تبدأ بسقف هابط هو النهاية الفعلية لزمان الوقائع، وتنتهي فنياً أو سردياً بهبوط الدرج هبوطاً لا ينتهي ترسم مسار السقوط:

السقوط أمام الأبيرة، أمام الزوجة، أمام الأصدقاء، أمام الأشياء، في العمل، في المدينة «كما ترسم سقوط الأشياء»:

سقوط المكان أو السقف، انهيار الحس بالزمان، انهيار الحس بالجسد، غياب الوعي بعد سقوط السلطة (الشرطة) سقوط العمل والمكتب، سقوط المدينة، وسقوط الإيمان.

ساحة الملك:

تتألف قصة «ساحة الملك» من أربعة أقسام. زمن السرد فيها ضيق جداً، لكنه كزمن الأحلام مجرد منفذ ينفث على أزمنة تتسع وتبتعد رجوعاً حتى عام ١٩٦٩ ثم تصل حتى معركة ديان بيان فو.

زمن السرد فيها قد لا يبلغ الساعة، والمكان هو نفق المترو بباريس. ومن هذا الزمن الضيق، والنفق الضيق تندفع ذاكرة المتكلم الى الأزمنة البعيدة والساحات والأحداث بحركة التفافية، هاربة من هذيان المحدث المهووس بالحروب الأهلية. وفي هذا الهرب التذكري ترسم الخيلة دوائر دوائر ينتهي كل منها بكابوس:

يبدأ الكابوس الأول باكتشاف جنون المحدث، وحين لا ينجح في التخلص منه يهرب إلى الأخيلة المشتهاة فلا تلبث المشاهد التخيلية أن تتحول فتقلب الصورة الأولى، صورة المرأة العارية الى غرفة ممتلئة بالشظايا، جذرائها ممتلئة بالوحل والشجر ويبدو الجسد عجيباً. في دائرة الهرب التالية يرمي بالمرأة الشفافة الجميلة في الماء فتغرق. وحين يهرب ثالثة الى ذكرى حيمة في ساحة الكونكوردي حيث المسلة المصرية تتحرك مومياء، رمسيس الثاني لتشكل أكثر أخيلة القصة

مكانية، بحس تأريخي تحليلي لا يعزل الراهن الجزئي عن الألق التاريخي. وهذا يسمح بالقول إن الكاتب هنا مبطن بمؤرخ ومفكر، شأن كل كاتب قصة حقيقي.

فاللورخ حاضر كوعي يبصر الخطوط الأساسية أو خطوطاً أساسية ترسمها الأحداث الجزئية والتفاصيل واللغات والأحلام، والمفكر حاضر كوعي يكشف حركة البني العامة. المؤرخ هنا حاضر، لأنه بغير هذا الوعي التاريخي لا تكون كتابة، والمفكر حاضر لأن السؤال مطروح منذ البداية كحافز للكتابة، طرْحاً لا يقبل التأجيل: لماذا وكيف وأين؟.

خالدة سعيد.

لطافة وطرافة. لكن هذه الدائرة تنتهي بنصل بيد المتكلم. وعبرَ هذه الدوائر تكرر الذكريات التي تلقي ضوءاً على خلفيات الحرب الأهلية، بينما يتوالى صوت المحدث المهووس ليقدم في النتيجة المنطق الذي قاد الى الحرب. ولا يجد المتكلم منفذاً إلا بالهرب الفعلي واللاحق بأخر عربة مترو.

### خاتمة

تبدو القصة في هذه المجموعة مساحة لقاء. مساحة مشهدية تتسع لتنوع الحركات والأصوات والأزمنة، يتحقق فيها التداخل بين الوثائقي والتخييلي، بين اللغات المعممة والحميمة، بين التقنيات القصصية والشعرية والمشهدية - المسرحية بلفظاتها المتلاحقة أو المتقاطعة. ينسّق ذلك كله نظام باطن يلمّ شعث الجزئيات الحديثة المنشورة على مساحة زمنية

(\*) دار الآداب، ١٩٧٧، بيروت

## دار الآداب تقدّم

الدكتور عبد الله عبد الدائم

### في سبيل

## ثقافة عربية ذاتية

### الثقافة العربية والتراث

بناء الثقافة القومية الذاتية شعاراً يحتلّ مقام الصدارة في الفكر العالمي والجهد الدولي اليوم.. وهذا المطلب ليس مقصوداً لذاته فحسب - سعيّاً إلى تأكيد الهوية الخاصة لكل أمة، وتيسيراً للحوار الحبيب بين الثقافات - بل هو قبل هذا مطلب لازب من أجل تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية التي تسعى إليها كل أمة، فضلاً عن كون التنمية الثقافية في الوقت نفسه الهدف النهائي لأي تنمية.

ومثل هذا الهدف الكبير يستلزم توضيح العلاقة السليمة التي ينبغي أن تقوم بين هذه الثقافة العربية الذاتية الموعودة وبين التراث العربي الإسلامي، بحيث يغدو هذا التراث - بعد أن تتضح قيمه الأصلية ومعاله الإنسانية الكبرى. وبعد أن ننظر إليه بعين مجددة نفّاذة إلى معانيه الحقة، متجاوزة ما أصابه من تشويه وتخلّف - مهاداً من القيم المتحركة الحية التي تؤدي إلى روية للثقافة طريفة وتليدة معاً.

وهذا الكتاب جهد أول في هذه الطريق الجديدة. فبناء الثقافة العربية المرجوة جهد لا تقوى عليه الفرد الواحد أو الأفراد المعدودين، بل لا بدّ له من اجتماع القدرات الكثيرة سعيّاً وراء بناء صرح ثقافي عربي جديد، أعمدته الكبرى التراث وقد جدد، والواقع العربي القائم وقد حلّل ودُرس، والواقع العالمي وقد أدرك، والمستقبل العربي وقد بانت مستلزماته وأشرقت أهدافه.

# الحبّال

عبدالحق الركابي

(١)

فجراً، حيث يستطاب النوم عادة، كنت أصحو على صوت جدّي:  
- هيه... أنتم يا أهل الكهف، كفاكم نوماً... سيبلّ فراشكم لطول  
اضطجاعكم عليه!.

تلك جلته الأثيرة التي كان يصيح بها من خلف الباب، كلما جاءنا  
زائراً. وبنشاط لم يكن من دأبي كنت أنسل من فراشي، فأسير بقدمين  
عاريتين، مجنباً نفسي التعثر بما يعترض سبيلي بسبب العتمة التي لم  
تنقش بعد، وسمعي مشدود لصرير الباب الذي تفتحه أُمي. وعبر ذلك  
المستطيل المضاء بوهج الغيش الرمادي كنت أرى جدّي وهو يعقل  
فرسه قرب العتبة، مرخياً عنها حزام السرج، معلقاً برأسها مرشحة  
الشعير المعمولة من شعر الماعز.

وبحياء غريب على رجل عجوز، كان يطرف بأجفانه ضاحكاً  
بهدهو وهو يدلف إلى المنزل، مجيباً على استفسارات أُمي عن صحته  
وأحواله، متخففاً من أحواله بالتدريج: فيركن عصاه الغليظة خلف  
الباب، وعلى مسار في الحائط يعلق عباءته، وعندما يجاذي الديوان  
المفروش بالبسط ينزع عن قدميه خفيه المحبوكين من خيوط البرسيم،  
وازاء الموقد المحفور في الأرض يضع خرقة الصوفي المخطط، مسقطاً  
بهزة من رأسه غترته المرقطة، دون أن ينتبه لي، أنا الذي أتحصن  
بعتمة إحدى الزوايا مراقباً إياه بعينين مكرتين، كأنما ضحكة تزلزل  
جسدي الصغير سرعان ما تغدري وتنفجر، فأندفع نحوه بخطى خفيفة  
وأفاجئه أثناء انحنائه، فأشبك ذراعي حول عنقه مستنشقا رائحة  
البراري التي تفوح من جسده القوي. وكان جدّي بدوره يشبك ذراعيه  
المديدتين حول جسدي محتضناً إياي وهو يفرد قامته، ليغرق رأسه في  
طاقيته البيضاء التي كدت أسقطها في اندفاعي الأخرق نحوه، لانحاً  
وجهي بأنفاسه الدافئة العابقة برائحة التبغ:

- ها... أيها الولد المعجوز؟ الا تزال تبلل فراشك ليلاً؟.

وتلك هي جلته الثانية التي لا يمل من تكرارها. ويشفعها بداعبة  
الزغب المنتشر أسفل وجنتي، والذي بسببه انما يلقيني بالولد العجوز.

على يمين الموقد، وسط سحابة غبار أثارها الحشية التي ألقتها أُمي  
على البساط، يتربع جدّي ويجلسني على ركبته، بعدها يغفل عني تماماً

ليبادل أُمي، التي تعتمد إلى تهيئة الإفطار، أحاديث لا تنتهي تدور  
حول القرية وحقله وخيوله، وأنا أتلهي بالنظر إلى وجهه عن قرب،  
متملياً بشيء من الدهشة عينيه الغائرتين تحت حاجبيه الكثيفين،  
ولحيته الخفيفة التي خالطها البياض، والتجاعيد والشنايا المتشابكة عبر  
سحنته الغامقة السمرة. كان يلذ لي أن أراقبه عن كשב وهو منشغل  
عني بمجملته أشياء تتوزع بين مضغ الخبز وارتشاف الشاي والكلام دون  
توقف وملء الغليون بالتبغ راكناً إياه في زاوية فمه لتتصاعد منه  
سحب دخان تجعلني ألجأ للمكر، فأبالغ بالسعال لألفت انتباهه لي  
بعدما نسيني. وعندما أنجح بذلك أكون قد وقعت أسير نوبة سعال  
حقيقية تجعل جدّي يربت على ظهري بغلظة هاتفاً بي:  
- ها... ها... لقد غدوت حقاً ولداً عجوزاً!.

وما أكاد أسيطر على سعالي وقد اخضلت عيناى بالدموع، حتى  
أفاجأ به وقد تحلل شعري بأصابعه وشرع يهز رأسي بعنف كأنه يعمد  
لتشميم عنقي، مداعباً إياي بطريقته الخرقاء التي كانت الشيء السيء  
الوحيد فيه.

لحظتئذ يكون أبي قد استيقظ وشرع يشطح الأرض بخطاه المتعثرة  
من فرط النعاس، مرحباً بأبيه، سائلاً إياه عن صحته، فيكرر جدّي  
جلته الثالثة الأثيرة لديه:

- الصحة من عند الله أيها الولد العاق!

فيبتسم أبي بهدهو وهو يجلس بجانبه، مداعباً إياه بادعائه ان تركه  
القرية وسكنه في المدينة لا يعتبر عقوباً منه، انما جاء ذلك بحكم  
الضرورة، فالعمل في المدينة متوفر، والحياة أكثر يسراً، والأطفال  
بحاجة لدخول المدارس. ويجاريه جدّي في مداعبته، فيلح في تقريره:

- لقد هربت من القرية وكفى... وتركنا نحن الشيوخ نرد عنكم  
غائلة الاعداء!

وهنا يتخلى عن مرحه، ويستطرد بنبرة جادة متحدثاً عن عمليات  
تسلل جديدة جرت من خلف الحدود كانت تتيحها سرعة ماشية بعض  
الفلاحين واحتراق بعض الحقول. وذلك ليس بالأمر المثير، فسبق وان  
حدثنا عن عمليات تسلل مماثلة جرت في الماضي. لكن الجديد في الأمر  
تأكيدُه بأن ثمة شائعة انتشرت بين الفلاحين تتحدث عن استعدادات

مربية تجري فوق الجبل المشرف على قرى المنطقة. ويردف بنبرة خطيرة:

- مدفع واحد ينصبونه فوق الجبل كفيل بافنائنا عن آخرنا!  
- جدي... خذني الى الجبل!

أفاجأ بصوقي النحيل ينطلق رغماً عني غير آبه لتناقض طلبي المضحك مع جدية الموقف، فإ زارنا جدي مرة الا وحدثنى عن ذلك الجبل العجيب أحاديث تشحن خيالي وتجعلني اتحول مغمض العينين عبر ممراته الوعرة التي يستحيل اختراقها، مطارداً حيواناته وطبوره الوحشية!

- الجبل أكبر منك أيها الولد العجوز.. لكنني على كل حال جئتكم بشيء منه!

يجيبني وقد استعاد مرحة السابق، فيسحب إليه الخرج القريب. ومن إحدى فردتيه يخرج أقراص جبن وقرية لبن رطبة. وحصىلة آخر عملية صيد قام بها تتوزع بين طيور الجبل والقطا والدراج. ومن الفردة الثانية يستل بأطراف أنامله كيساً منتفخاً يرميه بطريقته الفظة في حضني. وما أكاد أشعر بشيء ما يتحرك في جوفه حتى أقذف به بعيداً شاعراً بالزغب المنتشر أسفل وجنتي وقد قفّ رعباً. وازداد خوفاً عندما أرى الكيس يختض على الأرض بعنف، وتصبر عنه وصوبات خافتة تجعل جدي يبدو وكأنه قد جن تماماً، فيقذف برأسه الى الوراء مقهقهاً بانطلاق، حتى يصبح بإمكانى رؤية حلقة المتورد الذي تتدلى منه تلك الزائدة اللحمية الراحشة.

- ستبقى ذلك الولد الذي يربعه طنين ذبابة... هيا... كن شجاعاً وافتح الكيس بنفسك لترى هديتي لك... والا لن أكون جدك بعد الآن!

ويرفعني عن ركبته ليضربني على مؤخرتي. وبخطى وجلة اتقدم من الكيس وقلبي يدق في صدري بعنف. وما أكاد أقتحه حتى أفاجأ بطائر مجثم دجاجة يرق من تحت أنفي ليتنقل بساقيه البرتقالتين المصفرتين بوجل بين أرجاء الأيوان بحثاً عن مخبأ يلجأ إليه. وأمام جمال ريشه الرمادي المزرق الذي تملوه مسحة عسلى تتخللها حزوز حنائية لا أملك سوى أن أشفق مذهولاً، فيعقب جدي:

- أرايت؟ أنه ليس سوى فرخ طائر كديري... ولو ربيته لنا وأصبح كبير الحجم!

ومجدية مفرطة يتحدث جدي طويلاً عن هذا الطائر النفور الذي يستوطن ذلك الجبل القائم قرب الحدود، والذي يستحيل صيده، إذ أنه شديد الحذر لا يقرب البشر ابداً، ولا يترك الجبل الا عندما تضطره ثلوج الشتاء للزول الى السهل.

ذلك اليوم هو أسعد أيام حياتي تراني خلاله الاحق جدي بأستلتي المتعلقة بكيفية تربية طائر الكديري هذا؟ وما نوع الحب الذي يأكله؟ وهل يشرب الماء كالدجاج قطرة إثر أخرى أم يغترقه مثل الحمام؟ والا يحتمل أن يفترسه قط الجيران؟ وألا يطير عندما ينمو جناحاه؟... والكثير من الأسئلة التي لا يل جدي من إجابتي عليها دون أن يكف عن اطلاق قهقهاته وتسميتي بالولد العجوز!

فجر اليوم التالي استيقظ مرعوباً على صوت جدي الذي يسحبني من ساقي، فيخيل لي للحظة خاطفة ان ما كنت أخشاه قد وقع، وان قط الجيران اقترب طائري، لكنني أفاجأ بأن الأمر لا يتعدى ان جدي يهدف لأن يفرق قرب أذني قبلة. الوداع.

(٢)

وهكذا، عندما استيقظت في إحدى زيارته على سحبه لساقي، مددت له خدي تلقائياً ليطلع عليه قبلة الوداع غير المرغوب فيها لأعود لمواصلة النوم. لكن الذي حدث أنه قرصني من خدي، وصاح بي:

- هيا أيها الولد العجوز... لقد كبرت على القبل، وأن لك أن تصحبني لزيارة القرية التي هجرها أبوك!

وعلى الفور غادرتي الناس نهائياً. يأخذني الى القرية!... هل يصدق ذلك؟ وتفرست في وجه أُمى برعاء، فهزت رأسها موافقة. ودون تردد ركلت غطاء نومي، وتقدمت جدي مختطفاً في طريقي الخرج الخالي وعباءته المعلقة على مسار، وصوته المرح يتعقبني وهو يحاطب أبي:

- أترأه أيها الولد العاق؟ إنه أفضل منك على أي حال، فهو يعرف كيف يتملّني!

ولجم الفرس، وشد الى ظهرها السرج الذي فرش فوقه الخرج والعباءة... ودس قدمه في الركاب... وبخفة أدهشني اعتلى صهوتها ليتطلع الي من ذلك العلو الشاهق، ممسكاً العنان بيده اليسرى، مفرقاً لي بأصابع يده اليمنى، هاتفاً بي دون ان يكف عن الابتسام:

- هيا... أرفي شطارتك في ركوب الخيل!

وكدت أصرخ به: ما الذي دهاك يا جدي؟ فلم يسبق لي أن رأيت فرساً الا وتفصلني عنها مسافة تجعلني بمنأى عن رفساتها القاتلة، فأني لي أن أركبها اذن؟ لكنني خشيت ان يتراجع عن أخذني معه. ثم انه لم يمهني، فقد انحني بانحياهي حتى كاد رأسه يس ركبته. وأمسك بذراعي طالباً مني إيجاد الوسيلة الكفيلة برفعي للأعلى، فسارعت باسناد قدمي اليسرى على قدمه اليمنى الثابتة في الركاب. لكنه نهري بقوله:

- ليس هكذا... ففي هذه الحالة ستجد نفسك وقد ركبت الفرس بشكل مقلوب! فأسندت قدمي الأخرى على قدمه. وكتمت أنفاسي وقد شرعت بالصعود حتى شعرت بالدم وقد أوشك أن ينفجر من وجهي. ولحظة عبرت بساقي صهوة الفرس ووجدتني قابلاً في حضن جدي الذي ضمني اليه بذراعه، أطلقت أنة ارتياح. وبرفق جلد جدي رقبة الفرس بالعنان، فقعمت حوافرها على أرض الزقاق ببطء ووقار. ومن الخلف جاء في صوت أُمى تطلب مني أن أنتبه لنفسي، فنهرها جدي مؤكداً لها بأنها ستفسدني بتدليلها لي، ولن تجعلني أصبح رجلاً في يوم من الأيام!

ما كدنا نترك المدينة وراءنا متوغلين عبر الدروب الممتدة وسط الغابات حتى لكز جدي الفرس في جنبها، وبخفة عجيبة تحول سيرها النشط الذي كان يسمع خلاله نقر حوافرها الأربعة، الى خبب سريع تتخلله نقرتان متعاقبتان. وعاد جدي يلكرها ثانية، فوثبت الفرس

ساجحة في الهواء وصدى نقر حوافرها يتردد بوضوح عبر الأشجار المتكاثفة من حولنا، فشهمت مرعوباً وقد أمنت بأنني سأسقط لا محالة. ودوت قهقهات جدي، الذي كرهته لحظتئذ، ملء سمعي...

- أثبت.. والا لن تصبح خيلاً أبداً!

ولكن كيف لي أن أثبت وأنا أرى الفرس وقد خفضت رأسها وكأنها تطعن به الريح، تاركة عفرتها المسترسلة تتطاير أمام عينيّ المملوءتين بالدموع، وذرى الأشجار تتقاذف في شقّ الاتجاهات، وزرقة السماء تنسحب من فوقنا بشكل مدوخ؟! وعاد جدي لصراخه وقد أحكم من تطويقي بذراعه:

- لا تخف.. فهي فرس عربية أصيلة من صنف كحيلة العجوز عدوها رهوان... ولن تغدر بفارسها أبداً!

وانفتحت الغابات أخيراً أمامنا عن حقول قمح تنداح على مدى البصر، وللمرة الثانية شهقت، ولكن لروعة ما رأيت هذه المرة، فبعيداً عند حافة الأفق، تحت غيمة رصاصية صبغت الشمس التي لم تشرق بعد، حاشيتها السفلية بوهج ذهبي، امتد الجبل شذري اللون وقد اعتلت ذراه المستدقة مسحة وردية!

- أتذكر؟ ذلك هو الجبل الذي طلبت مني أن آخذك إليه قبل سنوات!

لكنني فكرت مع نفسي بأنه ليس كما صورّه لي جدي بأحاديثه تلك عن كونه مكنماً موحشاً ينصب فيه الاعداء أسلحة الدمار، فقد بدا لي جيلاً بشكل يستدر الدموع!... وكأن جدي قرأ ما دار في خاطري فقد صاح:

- لا يغرنك منظره، فهو يبدو جيلاً عن بعد، ولو رأيته عن قرب لما وقعت عيناك سوى على تمرات عمودية وعرة تمتد عبر كتل صخرية جهمّة لا يقربها غير الماعز الوحشي وطيور الكديري والرخة ومدافع الاعداء... ولا شيء غير ذلك!

في القرية بهرني بيت جدي بفنائه الواسع المزروع بالأشجار، وحجراته العديدة ذات السقوف الخفيفة التي تعلو أبواب بعضها رؤوس وعول بقرون معقوفة، وحيواناته المنتشرة في شقّ الاتجاهات، ودجاجاته وطيوره التي لا يخلو شبر واحد منها. لقد بهرني ذلك البيت العجيب بسحره الأخاذ، فنسيت الجبل تماماً.

(٣)

غير أن الجبل بقي يشذخ خيالي كلما حملني جدي معه على ظهر الفرس - في زياراتي المتباعدة للقرية - وانفتحت الغابات عن كتلة الشذرية القائمة عند حافة الأفق. وحلّ يوم خيل لي أن جدي قرر أن يحقق ذلك الحلم الذي راودني طويلاً، فيأخذني إلى الجبل، ففي فجر أحد الأيام - عقب نهار كامل انهكتني التجوال خلاله بين حجرات منزله العجيب - أجفلت من نومي على سحبه لساقبي. وقادني من يدي، وأنا أتعثر من فرط النعاس، ليسكب على وجهي ماءً بارداً جعلني أقفز مذعوراً. لكنه اكتفى بأن ضحك بهدوء وأوماً لي طالباً مني أن أتبعه، وتبعته كالمأخوذ، فإذا به يتقدمني إلى اسطبله القريب من بيته، والذي لا يخلو عادة من ثلاثة أو أربعة خيول يقتنيها وهي

لا تزال مهوراً صغيرة حيث أنه يعتني بها ويربّيها ليبيعهما فيما بعد بسعر مناسب. وامتلاً منخراي برائحة الدمن الزنخة، وأدارت الخيول رؤوسها باتجاهنا مطرقة بأذانها المنتصبّة، وضربت الفرس الشقراء التي اعتاد جدي ركوبها، الأرض بجافرها، وصهلت برفق كأنها ترحب بنا. ولفترة طويلة غفل عني جدي تنقل خلالها بين خيوله وهو يربت على أعرافها ونواصيها الراعشة، ويمسك لها بمجان غريب جباهها وخطومها الدافئة، مبرراً لها بكلمات غامضة. وأزعجني وقوفي هناك دون عمل مكثفياً بالتحديق حولي ببلاهة، فسارعت بدس طاسة نحاسية في كيس مرمون إلى جدار معلق يحتوي على شعير مجروش. وكان جدي قد انتبه لحركتي تلك فرماني بنظرة ساخرة:

- أتريد اطعامها أيها الولد العجوز؟.

فحركت رأسي بالإيجاب.

- لو كنت تنشئ مساعدتي فهات السرج.

وجثته بالسرج الذي انهك بشده إلى صهوة فرسه.

- لاتنس بأن الخيول تسقى أولاً قبل أن تطعم!

قالها بصيغة من يلقي درساً شفعه بمحدث طويل عن كيفية تربية الخيول، أنهاه بقوله:

-... الخيول كالبحر فيها الأصيلة التي لا تغدر بصاحبها، وفيها الوضيعة التي ما تكاد تغفل عنها حتى ترفسك ما بين عينيك... وأنا ما اقتنيت في حياتي سوى الأصناف الأصيلة منها... ولدي أوراق تثبت ذلك... فهذا الجواد الأدهم الذي يبدو كأنه قطعة من الليل (صقلاوي). وتلك الفرس الشهباء الموشومة في جبينها تنحدر بأصلها من (حمداني الفهد). وذلك الحصان الأبيض بذنبه ونواصيه وعفرته السوداء - وهو لون نادر بين الخيول - يعود بأصله إلى (هدهبه نزحي). أما هذا الكميت ذو القوائم المحجلة بالبياض فمن أصل (شويمية سياح)...

وغادرنا الإسطبل واعتلينا صهوة الفرس ساحبين وراءنا أغنة الخيول الأربعة، وجدي لا يكف عن مواصلة الكلام:

-... لقد ربيت أغلب الأصناف الأصيلة النادرة سوى صنفين اثنين لم أقع عليها بعد، ها (عبيه الشراك) و(معنق حدرج).

ورغم أن تنازله بمكاشفتي أسرار عمله الذي يعتز به - كأنني ندّ له - وسرد أصول خيوله الغامضة على سمعي قد أدهشتني بعض الشيء - لا بل ملأني كبرياء - لكن الذي بهرني حقاً هو أنني اكتشفت أن وجهتنا ليست سوى الجبل نفسه!... وكنا قد غادرنا القرية، وأماننا بالضبط انتصب الجبل بكتلته الشذرية التي خددتها شمس الصباح بلطخات بنفسجية ووردية. ورغم أننا كنا قد قطعنا باتجاهه مسافة لا بأس بها، لكنه بقي بعيداً كأننا لم نقترّب منه قيد شعره، فعيل صبري تماماً ولم أملك سوى أن أجازف بسؤاله:

- جدي... أين نحن ذاهبان؟

لكنه، كعادته عندما يجابه بسؤال غي. لم يتنازل بالرد علي. وتوغلنا عبر أرض رملية احتلتها أشجار أثل رمادية وأدغال صفاف وغرب لتقف الفرس بنا ازاء الوادي الكبير، هذا الوادي الذي عمقت السيول الموسمية مجراه الذي يبدأ من التخوم السفلية للجبل،

وينحدر في طريقه عبر الحقول والقرى والمدينة أيضاً. وتلألأت، تحت السماء الزرقاء، مخاضات مياه توزعت في القاع الفسيح المفروش بالرمال والحصى، تحف بها شجيرات طرفاء وقصب اصطبغت أوراقها الغبراء بحمرة الطمي حيث سيول الشتاء تمخر بمياهها الغرينية المعتكرة الهائجة ملء الحافيتين البعديتين، لتنحسر بعد أيام مخلفة وراءها طبقات غرين غطت النباتات التي مالت رؤوسها باتجاه التيار.

وتلكأت الفرس ازاء الحافة الشديدة الانحدار، ومن ورائها تزاوجت الخيول مراوغة في مواضعها وهي تطرطق بأذانها المنتصبة، محدقة برهبة في ذلك المنخفض الشاسع. ولأول مرة رأيت جدي يقسو على فرسه، فيمعن في لكرها، صارخاً بها حيث الاصداء ترجعت بين الحافيتين النائيتين. وأحنت الفرس رأسها بين قائمتيها الاماميتين لتنحدر بجذر للأسفل. وما كادت تقطع مسافة قصيرة حتى اندفعت بكامل ثقلها ساحبة وراءها الخيول التي تطاير من تحت حوافرها الصاخبة شلال من الحصى والرمال، وأنا موشك على الاغناء رعباً وقد أيقنت من أنني سأنزلق بين لحظة وأخرى من فوق عنق الفرس وتدق رقبي، فحاولت موازنة جسدي بالرجوع الى الخلف حتى التصقت بجدي تماماً، وتجاوزنا المحنة بسلام. وطرطشت المياه مدومة حول قوائم الخيول التي تركها جدي تطفئ ظمأها وهو يصفر لها. واغترفت الماء طويلاً. ومن وقت لآخر كان أحدها يرفع رأسه بغتة، محدقاً بفضول في شئ جنبات الوادي، محركاً أذنيه القصيرتين المنتصبتين بقلق، متصيداً الاصوات الغامضة التي لا تتناهى لأسماعنا نحن البشر.

- والآن هيا اقفز!

لحظتُ أنت بأن جدي قد جُن تماماً، وإلا فلم القفز؟ لكنه لم يمهلي، فقد لجأ لداعباته الحرقاء، ودفعني بغلظة، فشبشت بقربوس السرج وقد انزلق جسدي للأسفل، وقدمي النائية في الفراغ تبحث دون جدوى عن شيء ما تستند عليه، و... هوب... طش.... غمرتني المياه فشرقت بها. غير أن جدي لم يأبه لي وقد وقعت أسير نوبة سعال، انما فوجئت به يقذف نحوي بفرشة كادت تشج رأسي. وهبط عن فرسه صافعاً على كفلها، فاتخذت طريقها خارج الخاضة.

ودون ان يبادلني كلمة واحدة أمسك بأحد الخيول وانهمك بصب الماء على جسده وتدليكه بفرشة لا أعلم من أين استلها. فاضطرت لمهاراته وأنا أحلف في سري بأغلظ الإيمان بأنني لو عدت سالماً الى المدينة لامتنت الى الابد من مصاحبته الى القرية!

وغسلنا الخيول التي اتخذت طريقها واحداً إثر الآخر خارج المياه والبخار يتصاعد من أجسادها الصقيلة اللامعة التي كانت تهزها بعنف نافضة عنها البلل. وتبعتها بدوري وأنا أتجنب النظر نحو جدي الذي أمسك بعنان أحد الخيول، وانتزع من شجيرة طرفاء غصناً طرياً فرقع به في الهواء... فيف... وشرع الحصان بالدوران حوله على الأرض الرملية، هذا الدوران الذي كان يزداد سرعة كلما زاد جدي من جلد الهواء، حتى حلت لحظة استحالة علي فيها التمييز بينها خلال ذلك الدوران السريع المدوخ الذي أصابني بالدوار.

وأخيراً، بعدما انتهى جدي من ترويض الخيول، أبى أن يثبت جنونه بشكل نهائي، فقد فاجأني بقوله:

- اسمع أيها الولد العجوز... ما رأيك لو أسلمتك عنان أحد الخيول ووضعتك على صهوته العارية وصفعته على كفلة لتكشف بنفسك طريق الجبل الذي صدعت رأسي بسؤالك عنه؟! لم أجبه، والحقيقة انني لم أجبه، والحقيقة انني لم أملك القدرة لحظتُ على النطق، لأنني أدركت بشكل لا يدع مجالاً للشك، أي مجنون عريق هو جدي اللعين هذا!... الشيء الذي أتذكره الى الان هو أنني أقسمت في سري للمرة الثانية بأنني - لو كتب الله لي النجاة - لن أصحبه في زيارة القرية حتى ولو أعطاني كنز قارون!

(٤)

- هيه.. أنتم يا أهل الكهف، كفاكم نوماً... سيبل فراشكم لطول اضطجاعكم عليه!

صحوت على صوت جدي الذي ما ان لحني حتى هتف بي: - هذه المرة ستطول اقامتك معي في القرية لبضعة أيام! وشرع يتخفف من احماله ليتربع في النهاية أمام الموقد العامر بالجمر.

- ستصحبني في رحلة!

رحلة في مثل هذا الجو؟ ورميت بنظرة شاردة نحو فرسه الظاهرة من خلال الباب المفتوح وقد أرخت أذنيه باستسلام تحت رذاذ ناعم كان يهيم بهدوء بعد امطار عاصفة تساقطت طول ثلاثة أيام متعاقبة. ولم استطع الامتناع من أن أسر لنفسي ساخراً: يا له من وقت مناسب للسفر!... ورغم ذلك حركت رأسي موافقاً وقد نسيت قسمي القديم بأن لا أصحبه بزيارة القرية حتى ولو أعطاني كنز قارون!

عندما غادرنا المنزل صباح الغد اردفني جدي وراءه. وكان النهار صحواً، لم يبق من الامطار العاصفة سوى بلل يعتلي الأرض وبرك مائية ركبت في بعض المواضع. وما كدنا نتوسط الغابات حتى أمسكت بجدي من خصره وسبقته بأن لكزت الفرس في جنبها، فانطلقت تعدو ساجدة في الضباب المتكاثف. وترجعت اصداء قهقهاتنا من حولنا بوضوح، وأنا أشعر بالهواء البارد يلفح وجهي حتى أفقدني الاحساس بأنفي.

لم نتوقف في القرية سوى لوقت قصير ملأ جدي كيسه بالتبغ ودس مسدسه في جيبيه. ومرة أخرى خيل لي أن وجهتنا ليست سوى الجبل الذي اختفى تماماً وسط سحب الضباب. ولم يكاشفني جدي بسر رحلتنا المباغثة تلك الا بعدما تنهى لسمعي هدير سيل مكتوم فاض به الوادي الكبير قبل يوم:

- اسمع أيها الولد العجوز... هناك صفقة لا تعوض تتكون من بضعة خيول ضمنها مهران ينحدران بأصلهما من ذينك الصنفين اللذين حدثتك عنها قبل أعوام...

وبعدما انفتحت اشجار الأثل البليلة عن منظر المياه المعتكرة الهائجة الممتدة تحت الضباب على مدى البصر، استطرد بصوت اعلى:

- ... ولا يحول بيننا وبين تلك الصفقة سوى هذا السيل!

وقام بايماة استصغار نحو ذلك السيل الهائج كأنه جدول يمكن اجتيازه بقفزة واحدة!... ولم أتردد سوى للحظة خاطفة أحكمت

بعدها من تطويقي لخصر جدي وقد آمنت بأنه أعدائي بجسارته المتهورة.

- ركز بصرك على ظهري...

صرخ وهو يلكر الفرس برفق، ورغم إيماني بأن ما نحن مقدمان عليه محض جنون مطبق، لكن الأمر كان قد أفلت من يدي، فقد أسلمت الفرس قيادها للتيار المدمر الذي شرع يتداوم بصخب حول قوائها غامراً إياها بأطراد. وتعثرت بغتة، فكدنا ننخلع عن صهوتها، لكنها عادت توازن نفسها وبدت كأنها تمخر جانبياً عكس التيار، فتطلعت برعب حقيقي نحو المياه الغرينية المزبدة التي بدأت تلطم ساقي العاريتين، شاعراً يضيق في صدري.

- جدي... لنرجع.. لن أستطيع الاحتمال!

- ألم أقل لك ركز بصرك على ظهري؟ إنه الدورار... اغمض عينيك جيداً!

صاح بصوت جبار حاول أن يعلو به على هدير السيل الذي أطبق على فرسنا التائه وسط خضمه المتلاطم. وأغمضت عيني. لكن إحساسي بالدورار تضاعف، فصرفت على أسناني وأنا في ذروة نغمي على ضعفي. وركزت بصري على ظهر جدي مغترفاً الهواء بنفي ومنخري، والمياه تعلو فخذي دون توقف، ومن جديد تعثرت الفرس. وأحسست بقوائها وقد انخلت من القاع المخفي في الأسفل وجرفها التيار الحاد ببساطة عجيبة، فعدت اغمض عيني في انتظار النهاية التي لا مفر منها، ولم افتحها الا على سهيل الفرس التي عادت تمس بقوائها القاع، فلم أصدق نفسي وأنا أرى المياه تنحصر حتى غدت ضحلة تطرطن تحت حوافر الفرس التي نفخت من خطمها بفخر وهي تتخذ طريقها نحو اليابسة.

سارعت بالهبوط واسناني تصطك في فمي، ليس بسبب البرد بقدر ما كان بسبب تلك النشوة الغريبة التي اكتنفتني وأنا اتطلع عبر المياه المزبدة نحو اشجار الاثل المنتصبة على الحافة الأخرى للوادي كأنني ودعت عندها طفولتي الى الأبد!

(5)

على غير العادة، جاءنا جدي ونحن على سفرة العشاء.

- هيا اسرع... لقد سبقونا بساعتين كاملتين!

صاح بي وهو يشكم فرسه المضطربة تحته. ولم تفتني ملاحظة انه كان متنكباً بندقيته، فسارعت بلف رأسي بكوفية، وشد حزامي الى خصري أثقلته بخنجري الكديمي الضخم. وقفزت وراء جدي على صهوة الفرس التي انطلقت بنا من فورها، دون أن أضيع وقتي بسؤاله عن مغزى كلامه ذاك، ومن هم الذين سبقونا؟ فالسنوات الطويلة التي مرت على علاقتي به عودتني على كيفية التعامل معه.

- لا شك أنهم من الجانب الآخر للحدود، فقد ازداد تسللهم وكثرت سرقاتهم في الفترة الأخيرة!

كما توقعت أوضح لي الأمر من تلقاء ذاته ونحن نخرق الغابات المعتمة التي ضجت بمويل بنات آوى وصرير الجنادب.

-... كنت على موعد مع شخص أبدى رغبته بشراء ذينك الجوادين اللذين كانا مجرد مهريين يوم ابتعتها في تلك الرحلة التي صحبتني فيها... وعندما عدت رأيت الاسطبل خالياً.

وبقي وقع حوافر الفرس يتردد من حولنا بإيقاع مدو وهي تشق طريقها وسط الظلام بسرعة خارقة.

-... سنتبعهم من أقصر الطرق لنذكرهم قبل اجتيازهم للحدود لأن الأمر يستحيل علينا اذا ما توغلوا في شعاب الجبل.

وزاد كلامه الأخير من حماسه ففرز قدميه بقوة في جني الفرس التي سرعان ما أوصلتنا للوادي الكبير، فلامنا الحافة اليسرى لمسافة طويلة صامتتين، وبغته شك جدي الفرس حتى كاد يهشم عنقه وركن راحته خلف أذنه.

- أسمع؟!

ولم أسمع أي شيء سوى صفير الريح وهي تمر بأشجار الاثل المعتمة.

- ألم أقل لك بأنهم من الجانب الآخر للحدود؟ ها هم امامنا يخترقون بطن الوادي في طريقهم الى الجبل... اسمع... لازم أنت هذه الحافة، بينما سأتحج أنا نحو الحافة الثانية، وعندما تسمع صوت اطلاقه أكثر من الصخب والضجيج وادفع بكل ما يقع تحت يدك من حجارة وحصى نحو بطن الوادي.

وترجلت عن صهوة الفرس التي انحدر بها جدي للأسفل، وتحت سماء مزدانة بالآلاف النجوم اتخذت طريقني نحو الجبل. وبعد وقت قصير انتهت لأصوات مكتومة تتصاعد على يساري من بطن الوادي، وفي اللحظة ذاتها دوت اطلاقه، فتلمست الأرض المحصنة من حولي دافعاً سيل حصى انحدر للأسفل بزمير مدو، بدل الأمر وكأن جيشاً بكامله شرع بالتحرك، وترددت بضعة أصوات مرعوبة أعقبها خبب سريع.

انحدرت نحو بطن الوادي واهتديت لجدي عن طريق جرة غليونه.

- ها؟... ابشر يا جدي!

وبطبيعة الحال لم يجبني على سؤال ذاك. انما أوماً بغليونه لانهما ما حيث شخصت بصعوبة - وسط مخاضة رقطتها النجوم - الجوادين وهما يغترفان الماء، وبالقرب منها بغلة قميئة لا شك ان اللصوص خلفوها وراءهم.

في طريق العودة اسلمني جدي بصمت عنان احد الجوادين، فاعتليت صهوته العارية دون تردد.

(6)

عندما تقرر أن أكون دليل المجموعة فكرت بأنه لا مفر من أن أمرّ بقرية جدي، ومن هناك اتجه بهم نحو الوادي الكبير حيث نستمكن تجنب قصف مدافع الاعداء الذي لم يتوقف منذ أيام، والالتحاق بالوحدة التي سبقتنا الى الجبل وذلك باجتياز أقصر الطرق وأكثرها أماناً، وعند مروري بباب بيت جدي الموارب شكمت جوادي وناديت:

- هيه... أنتم يا أهل الكهف، أمازمت تمانون مبكرين كالدجاج؟!

أراه طوال سنوات طفولتي، فلم أملك سوى أن أصبح به بصوت متهدج من فرط الانفعال:

- جدي... لن يكون الجبل أكبر مني هذه المرة... وسأتيك بطائر كديري منه!

لم يجبني، إنما سمعته وهو يضحك بهدوء.

(٧)

رغم أن غيبي عن جدي طالت مدة شهرين، لكنني عندما زرته فوجئت بالجواد وهو في ذروة نشاطه يرعش جلده الصقيلة كأن البروق الزرق تتوامض عبر جسده الرشيق، ويقوس عنقه العضل نافخاً من خطمه بنفاد صبر، فأيقنت بأن جدي لم يتركه يرتكن للكسل طوال تلك الفترة. أما كيف عاد يجتاز طريق الوادي الكبير ليعتني بترويضه رغم كونه قد هرم تماماً؟ فذلك ما حيرني حقاً!

أمسك بالعنان وأنا أعطي صهوة الجواد الذي شرع يراوح من تحتي وهو على أهبة الاستعداد للانطلاق من فورة. وتساءلت بمكر وأنا أحرق ملياً نحو الجبل الذي كان يتوهج تحت شمس الظهيرة وردي اللون:

- ألا يزالون يصلونكم بنيران مدافعهم يا جدي؟

فحدق في الاتجاه ذاته. بعدها استدرد ليتطلع نحو تلك الفجوة التي أحدثتها قنابلهم في الأرض، والتي غت فيها الاعشاب المزغبة وغطتها بكاملها وأجابني:

- الجبل قد هداً تماماً، حتى أنه بدأ يغريني بأن اجازف بارتقائه ذات صباح لاقتناص طيور الكديري.

ودق بطرف عصاه الأرض كأنها ليتأكد من متانتها. واستطرد وهو يتسم عن لثة متوردة:

-... ولكن أني لي ذلك وقد غدوت بسيقان ثلاث؟ على كل حال البركة فيك أيها الولد...

ولويت عنق الجواد نحو خط الأشجار في طريقي إلى المدينة، وأنا أكمل في سري (العجوز)، لكن صوته تناهى لسمعي من خلال الحجب السريع:

-.. المقاتل!

بغداد

وفتح جدي الباب يسبقه نقر عصاه على الأرض، ورفع رأسه مضيقاً عينيه تحت وهج الشفق المحمر، وتفحص ملياً ملابس الكاكية المرقطة قبل أن يطلق قهقهته الغابرة التي لم يغيرها كثر السنين.

- يا الله... لقد كبرت... كبرت حقاً أيها الولد العجوز... لكنك لا تزال في نظري ذلك الغلام الذي ربيته على يدي هاتين!

- ليس على يديك بالضبط يا جدي.. إنما ربيته على ظهور خيولك!

ووسط دهشة رفاقي المقاتلين الذين لبدوا واقفين قرب بغالهم الحملة بصناديق الذخيرة، انطلقنا نقهقه لفترة طويلة حتى أننا أعديناهم بالضحك. واستغفر جدي الله بصوت خفيض. ومسح عينيه بظاهر يده ليجول ببصره هذه المرة بيني وبين المقاتلين والبغال الحملة، فسبقته موضحاً وقد أدركت ما دار في ذهنه:

- اننا في طريقنا إلى هناك!

وأومأت نحو الجبل الذي غشيته عتمة الغروب الزرقاء، وثمة مدمة مدافع مكتومة تتصاعد منه، فهز رأسه مستحسنًا. وعاد بتفحص حصاني متلمساً ناصيته وخطمه وعفرته المتهذلة إلى الجانب لأمين من رقبته.

- انه جواد عربي أصيل... لا خوف عليك فوق صهوته!

فترجلت عنه وأسلمته عنانه.

- على كل حال أدى ما عليه، وسيبقى أمانة لديك حتى عودتي، اختراق شعاب الجبل الوعرة، كما تعلم، يستحيل على صهوة جواد، ولا من الاستعانة بالبغال.

- سأعتني به بالتأكيد... ولو أن القرية لم تعد مأمونة، فمنذ أيام هم يصلوننا بنيران مدافعهم... انظر...

وأوماً بطرف عصاه نحو فجوة معتمة كانت في يوم ما بيتاً، كما أشار نحو اسطبله الذي تهدمت واجهته.

- وحتى الاسطبل لم يسلم من مدافعهم... لكنه لله الحمد كان خالياً دما تركت تربية الخيول منذ سنوات.

ودعت جدي. وقبل أن انعطف بمجموعي نحو البراري التفت إلى وراء، فرأيته تحت العتمة الشفيفة ممسكاً بعنان الجواد كما اعتدت ان

صدرت حديثاً

من منشورات دار الطليعة

### خطوط الطول.. خطوط العرض (رواية) لعبد الرحمن مجيد الربيعي

أن تقنية «خطوط الطول.. خطوط العرض» تقنية صعبة لعبت في انجازها قدرات المؤلف وخبرته الطويلة في مجال الكتابة القصصية... وانها مؤثر لما وصلت إليه الرواية العربية ضمن قتلها وتحديها من أجل ان تبتعد لتعانق التجارب الروائية المتقدمة في العالم).

ياسين رفاعية - عن مجلة النهار العربي والدولي

# بورتريت

## فوزي كريم

تفصل بين واقعين. ونحن ابناؤ اليأس نحتج بدافع الخجل ونرفض بدافع الذنب. ثم لا نكتفي بذلك، بل نعيد اللعبة، مستمتعين بالتضحية الروحية وقد لفنا رداء بين طياته، وها نحن نتنفس غباراً، ونغني ويلات الفردوس الذي نسكنه فهي ثماره وحصاده.

لقد ولدت، انا ابن المشرق العربي، في مدينة من طين. ولم ترحمني، حين كبرت، الثقافات الانسانية، فلقد وجدتُ بينها وبين الأزقة الضيقة واسرار الابواب القديمة، ما بين الغابة والطائر، اذ منحني حرية البصيرة وحرارة المكتشف. واوعزت لنفسي بمئات المشاريع وآلاف الافكار. وقلت ما لا اقول لك الان - ان هذا المشرق العربي مادة خام، وان ظلال رفاف السطوح والشرفات الخشبية المزججة، وصدأ مرصعات النحاس، ان اسرار الليل في المواطن غير المأهولة، واسرار النهار في هذه الاركان المأهولة. وان الحواس وما تنطوي عليه من ضجيج، وهذا الحوار الدائب الذي لا يجمد، بين الناس والدواب والاسماك والزواحف والطيور، والذي يشكل معنى الوحدة التي يحتاجها الفن... قلت ان كل هذا كفيل - مع خبرة الثقافات الانسانية - ان يحجر عفريتاً من عقاله، لينطلق حول هذه القباب والمآذن، وعلى امتداد هذا الجفاف المصوّت عبر الانهر المهجورة، ساحباً ذيله الأسود الداكن بين الأزقة نصف المعتمة، ماسحاً عتبات بيوتها وشار نفاياتها ومياه مجاريها ذات الرائحة، ومخلفاً - كما على الأفق دخان خياله الجَنَح - في مخيلتي ومخيلة كُتّابنا في هذا المشرق العربي، كل ما يطمح اليه كاتب ذو ضمير. وتقتنن في انكار طليعية الفن التي شممت فيها رائحة حضارة تكنولوجية، وبجاسة الحرص على الدم الحالم، رحت اترغ بصنوف عذاب الاجتهاد: الكتابة المحافظة ولكن الجوهريّة. الكتابة المشرقية. الكتابة...

«كل شراع لم يعد اليك يا مخافر الحدود - لا باحثاً سدى عن المعنى، ولكن هرباً من المعاني السود - فهو شراعي».

- ١ -

انظر الى وجهي جيداً. انظر الى هاتين العينين، هذه التجاعيد، وهذه الصفرة الخالصة التي تشرّبتها. حدق جيداً بالشعر الاجعد الرمادي الذي يغطي صلعا حقيقيا. حدق بكل هذا، وقل لي ما ينبو عنه من النور والعمّة. فانا بصير بكلا هاتين اشد ما تلم به البصيرة وافجع.

انا كاتب عربي. وجهي ينم عن ذلك بكل تأكيد. ولعلك لا تخطيء هذا الكدر الذي لم يخلق لبشرة كائن سوي. ولا هذه الصفرة التي تنم عن نشأٍ روحي لا حدود له، ولا هاتين العينين الغائرتين اللتين تحدقان ولكن لا الى خارج، بل الى شيء خفي غير ظاهر. شيء خفي فاجع على الارجح. والفم المترهل، وكأن شفتيه قد زُمّتَا وهُمّتَا زمنا طويلا لتقولاً شيئاً قاطعاً، ثم ترهلتا يأساً او عجزاً.

انظر الى وجهي جيداً، وارشف معي هذه الكأس لتعطي كلينا مزيداً من القدرة؛ انا على الكلام وانت على الاصغاء.

- ٢ -

لا تستشف من كلامي نبرة غضب، ولا تجتهد فيما تريد ان تجعل مما اقول صوت احتجاج وضرّة غضب. تخلّ عن التزوير الذي تطامناً عليه، وحدق في لغة اليأس. ولا تقل لي ان بين لغة اليأس وبين لغة الاحتجاج والرفض صفحة رقيقة. فأنا اعرف معك هذه اللعبة واعرف اننا شاركنا فيها جميعاً، واننا موّهنا كثيراً على انفسنا وعلى قواميس اللغة وما زلنا: ارضاء لسلطان نطمع في بركته، ولشعب نطمع في غفلته. لان بين لغة اليأس ولغة الاحتجاج والرفض هوة

وبيني وبين وحدة التوحيد والانفراد، فصاروا وسطاء،  
ولان وسطاء القائد اقرب الى الطبع، فقد نصحوا بالبذل،  
وكشفوا عن حاجات الدنيا، وطمّعوا النفس الضائعة برفاه  
الاقامة ورفاه الجسد. فأصبح الحرف على لسان احدهم  
كأطلاف البعير، ينبسط ولا يجترق. وبدل ان أحاور نفسي  
صرت احاورهم، وبدل ان اجاورهم صرت اجاريهم.

ولانني احب خمر كاردينيا، ولا اسمع الا وقع خطواقي،  
فقد مددت يدي كالسائر في نومه، متجها الى الارصفة، حانيا  
على ظلي، وقد ألهمتني رائحة الشواء، في البيوت والإزقة،  
وفي عيني ربيع الالوان غير المنسجمة.

ولم اعرف ان في كل هذا مجانبية للتوحيد، وان التنوع  
زلة على اللسان.

فكم زل لساني اذن؟

- ٣ -

انا ابن هذا الجيل.

هربت بشيبي وعلقت الزمن مقفلا على بوابة بيتنا القديم.  
لانني وانا افكر بالتجوال، رأيت كل مشاريع المقاولين.  
فقد هدمت العمارة القديمة: اسواق وشوارع وبيوت. وحلت  
مكانها اسواق وشوارع وبيوت اخرى. ولان مدنا وقرى  
واحياء قد ازيلت لهذا السبب او ذاك، فقد استعويض عنها  
بمزيد من الرغبة فيما يثبت ان هذه الازالة وهذا القمع ليس  
الا سلوانا للنفس.

وبقيت ضائعا، مشخنا بجراح من لا ملجأ له ولا مأوى.  
فلقد قلبت المدينة وقلبت معها الحروف التي هي ظلها ومرآة  
قيمها. لان العمارة، على ما ارى، انما هي القيم ولقد  
استحضرها المجموع، فاذا ما رأيت اعمدة فانما هي اعمدة  
حكمة ما. او اقواسا فانما هي اقواس روحية، او منمنيات  
وزخارف فانما هي تجليات.

وعماره المقاولين هي عمارة الفرد الزائل.

- ٤ -

انا ابن هذا الجيل، وكل جيل قادم.

ودعوتي اليك ان تصغي، وانا اتكلم، هي دعوة مفلسة.  
فنحن لم نحسب حساب الحياة النيابية الزائفة، ولا ثورة  
العسكر. ولم نصنع الى الدوي في الهوة التي تفصل بين لغة  
اليأس ولغة الاحتجاج، ولا المصائر التي يمكن ان تترتب على  
هذا الواحد وذلك التنوع. فالواحد اخترناه، ونتحرك داخل  
دائرة ظله، لا نتجاوزها. وهي دائرة نجيبها الى انفسنا كل

اذ ان فكرة المادة الحام زرعت في رأسي فكرة التنوع،  
ورحت اقلب عيني في ثياب امرأة الجنوب المنبسط، وابنة  
الشمال الجبلي، والثياب المزدهرة بربيع الوان غير منسجمة..  
ثم اخذت قلما وورقة، ورحت اخطط كل اجتهادات الشارع  
وما ينم عما وراءه من اسرار الكائنات التي تنطوي على نفسها  
ليلا. وفزعت من هذا الاكتشاف المعتم، وصفقت لمخلوقات  
الشارع: ثوار وشعراء ومغنين.. ومحدثين في النجوم: ولكل  
هذا التنوع في فن الكتابة تذكرت فن الرسائل وفن الخطب  
وفن الامثال وفن السير وفن النقد وفن القصص وفن الشعر  
وفن انتحاله وفن البند وفن المقامة وفن الانساب وفن  
الاخبار وفن التاريخ وفن الاسفار الروحية والجغرافية وفن  
التصوف وفن التراجم وفن المعاجم: معاجم اللغة ومعاجم  
الاعلام ومعاجم البلدان وفن العبادة وفن الاحاد.. وفنون  
الشكل، اعني تلك تكتب للهوسة والتضرع الى الحروف. ثم  
جفلت حين رأيت ان كل ذلك ينتمي الى عصر غير هذا  
العصر. ولكننا من دم واحد. ورأيت ان ما انتمي اليه -  
ولكن دمه غير دمي - هو عنصر الوحدة التي فزعت منه:  
فلقد كثرت حولي مزالق الطحلب اللزج بفعل الماء الراكد،  
وفي كل صوب انظر او اتجه انكفيء على وجهي.

★

انا عربي، ابن العسكر. وابي عربي وابن الحياة النيابية  
الزائفة. والوحدة التي كانت زهرة من البلاستيك على ثياب  
ابي اصبحت شعارا مطرزا بالنحاس والحديد على ثيابي. واذا  
كان مصدرها القديم ينحدر، زائفا، من معنى الاتحاد، فان  
مصدرها الحديث ينحدر من معاني التوحيد والانفراد،  
(وحدة القائد من وحدة الله)...

وقد انعكس هذا على ارض عارية: فاختلق كتاباً  
وكتابات، ومنح وحدة القدر مكانا لا يعلو عليه مكان. حتى  
عجزت عن اختراق كثافة هذا الظل المريع، وتساءلت عن  
قدر الكاتب ان يكون شاعرا، او قاصا، او ناقدا. وعن قدر  
المجلات ان تبوب للشعر والقصة والنقد، وعجبت اين ستوضع  
مادة تكتب في مزهريات الازهار، ومادة تحصى انفس  
المعذبين في الظل وفي المنافي؟ ثم فزعت اكثر حين عرفت ان  
تحت هذا سرّاً من الاسرار، اسرار التنوع والوحدة، وان  
الامر لا يقف عند هذا، فهناك من ينتصر لهذا الجانب ضد  
ذاك، وان هناك جوائز للمنتمين، وغياهب مجهولة لغير  
المنتمين، وعلى الرغم من انني وجدت الصبر على هذا  
أحجى، الا ان المنتمين من جبلي، كتاب الشعر والقصة  
والنقد لم يتركوا فراغا للتأمل بيني وبين وحدة الاتحاد

يوم، بل كل لحظة، ونعيمنا في راحتيه. وعلى بابه نفضل  
الوقوف على ان نقف على النفس.

ولانهم دعوني للوقوف معهم الى جانب الحاجب، منتظرين،  
وقد اظهروا مفاتن سعادتهم القصوى، ولانني فضلت على ذلك  
ان اقف على نفسي، غير معافي، ولا رشاد لي، زلانهم اقاموا  
للثورة كرنفال الجثث، واحاطوا مراسيمها بالاشباح. ولانهم  
كتبوا الشعر على شرف من لا شرف لهم، ووسموه بعار  
المرحلة. ولانهم أعطوا ظهورهم للضحايا والمهجرين. ولانهم  
لوحوا لعربيتي بالتهديد ولساني بالعجمة، وشكوكي باليقين.  
ولانهم اصحاب العمل، وقد اقتصر الشرف عليه. ولان  
ارواحهم - وقد اوقفوها على الواحد تراويل دامية.

ولان روح الجماعة في العمران، وقد استحوذ عليها  
المقاول، الى زوال.

ولان الماضي الذي لا حدود له اصبح في قبضة الدولة،  
والحاضر تحديق مرير في الآتي.

ولان الجوقة على ما ارى.

وقد استشرى فساد الضمير الى هذا الحد،

في لغة الشعر ولغة الوثائق

ولان الفقراء، وقد اخذتهم الدهشة، يمدقون مزيدا من

التحديق

وهم يحصون ايامهم على الحيطان.

لم اجد بديلا من ان اخاطبك، وقد حل بيننا الكأس،

وتصفي الي!

دارالادب

الدراما النجريبية

في مصر

والنأثير الغربي عليها

للكاتبة حياة جلال محمد

# الزّوال

## خيري منصور

«الى: سامي مهدي..»

آه ما أبعد الورد عن عطري  
آه من زمن تستحيل المكاتب فيه..  
..توايبت من ورقٍ للقصاصد  
ويصير به الأصدقاء مصائد

يا صديقي الذي لا أراه  
حين أبصره يدفع الصمت عنا  
ويضحك - يُودع ضحكته دمعاً -  
ويهاجر منّا  
ولكنني كلّ يوم أراه  
.....

لم أقل أحجية  
انها رغبة في اجتراح المحال  
يا صديقي الذي خففَ العبء عني  
حين سمى الذي لا يُقال  
فالذي نسجته عناكبُ أيامنا  
والذي هرّبتُه الوظيفة من حلّينا  
والذي مات في شفتي الغزال  
لم يكن غير هذا الزّوال

ضاعت الأغنية  
بالذي لا يُقال..  
وذوي بُرغم من كلامٍ على شفتي الغزال  
لم تكن أحجية  
انها رغبة في اجتراح المحال  
يا صديقاً أراه  
لأنّذا بالقصيدة من نفسه  
يشتهي حين يحتصم (اثناؤه)  
أن يكون سواه  
كلّما اقتربت كفه لتلامس ثؤامها ارتجفت  
فصقّ بواحدة واعترف  
قبل أن تنتهي الأغنية..  
أنّ هذا الذي لا يُقال  
نسجته عناكبُ أيامنا  
وذوي بُرغم من كلامٍ على شفتي الغزال  
يا صديقي الذي لا أراه  
حين أجلس أرقبه...  
وتشير يداه  
بعيداً عن الكلمات وعن غلبة التبغ  
ما أبعد الشيء عن ظله

# البحث عن قصيدة البيت الواحد

خليفة محمد النليسي

الذي يضرب به المثل، وأورد أمثلة لذلك منها:

- وكنا اذا الجبار صعر خده
- احلامنا تزن الجبال رزانة
- ترى كل مظلوم إلينا فراره
- ترى الناس ماسرنا يسرون خلفنا
- ضربناه حتى تستقيم الاخادع
- وتحالنا جنّا اذا ما نجهل
- ويهرب منا جهده، كل ظالم
- وإن نحن أومأنا الى الناس وقفوا

أما ابن قتيبة فقد حاول أن يبرر لتعدد الاغراض في القصيدة الواحدة بهذا القول (إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا. وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمى في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء الى ماء، وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به اصفاء السامع اليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، كلما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، والى النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام. فاذا علم أنه استوثق من الاصفاء اليه، والاستأع له، عقب باجباب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسرور والليل وحر المهجير، وانضاء الراحة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاراة في المسير، وبدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الاشباه).

وهي نظرات تبريرية توفيقية تتفق مع طبيعة المرحلة الاولى لتطور المفاهيم النقدية وتتفق مع موقف ابن قتيبة في الدفاع عن التراث العربي والتصدي للشعوبية التي حاولت أن تشكك فيه. وتوضح اختياراته وشواهد نزعوه الى الإعجاب بالبيت الواحد وما يكمل هذا البيت في شكل قطع قصار.

وتتضمن بعض وقفات ابن طباطبا في كتابه « عيار الشعر » بعض اللوحات الى قضية وحدة القصيدة، وان كانت كما لاحظ بحق الاستاذ

الأصل في الشعر العربي هو البيت الواحد. وعندما كان الشاعر العربي القديم، يرسل البيت الواحد ليعبر به عن لحظته الشعرية لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية. فقد كان البيت الواحد يعبر عن حاجته، ويستوعب اللحظة الشعرية التي يعانها بكل أبعادها. وربما تناول شاعر آخر هذا البيت فأجازه وأضاف اليه بيتاً، وربما كان دوران هذه الأبيات على جملة من الشعراء على النحو الذي نلاحظه في أدبنا الشعبي حتى اليوم هو المسئول الأول عن بعث الشعور بالحاجة الى الانتقال الى مرحلة القصيدة.

ثم جاءت القصيدة، وجاءت معها مشكلاتها التي لم يكن يعانها الشاعر الأول، شاعر الفطرة والطبع، ومع ذلك فقد ظلت نفس الشاعر ترتد الى جذورها وأصولها وظل البيت هو المحور الرئيسي في القصيدة، وظل الذوق النقدي يرجع في أحكامه القائمة على المقارنة والموازنة الى هذا البيت الواحد. ولعلنا جميعاً نذكر ما سجله مؤرخو الأدب من أحكام حول البيت الواحد الذي كان في الواقع التاريخي الباعث الأساسي لميلاد الحركة النقدية حول الشعر، فالحركة النقدية حول الشعر إنما ولدت ونشأت وتطورت بسبب ما فجره البيت من صراع وخصام. فالفاضلة بين الشعراء في القديم إنما اعتمدت على البيت الواحد. وباب السراقات الواسع إنما اعتمد على البيت الواحد وكذلك الموازنات والمقارنات إنما تأسست على البيت الواحد. وعندما وجه الحاقمي إتهامه الجائر الى المتنبي بسرقة أقوال الحكماء القدامى من إغريق وغيرهم إنما اعتمد على انتزاع أبياته الفريدة في الحكمة والمثل السائر، ولم يعن بعالمه الشعري ومكان هذه الأبيات من عالمه الواسع الرحيب.

وعندما أخذ النقاد القدامى يؤسسون قواعد الشعر وينظرون له، كانت مشكلة البيت الواحد من المحاور الرئيسية التي تناولوها بالنقاش، فتعددت وجهات النظر، واختلفت الآراء تضييقاً وتوسيعاً، وكان الإستحسان يميل بهم الى نوازع الفطرة الشعرية العربية، فكان التفضيل في الغالب للبيت الواحد واستقلالته التامة في صياغة القصيدة حتى لو كانت ذات غرض واحد.

وقد اعتبر ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء من مزايا الفرزدق أنه أكثرهم بيتاً مقلداً، والمقلد هو البيت المستعني بنفسه، المشهور

وبدت فذة للنظر).

اما ابن رشيق في عمدته فكان رأيه واضحا في الوقوف الى جانب البيت الواحد أو بتعبير أدق الى جانب استقلالية البيت الواحد عما جاوره من الايات فيقول:

(ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها فان بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد).

كما وقف ابن خلدون في مقدمته الى جانب البيت المستقل فيقول ضمن تعريفه للشعر انه (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به).

ويقول (وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى، اذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي يتفق معه رويًا وقافية، ويسمى جملة الكلام الى آخره قصيدة وكلمة. ويتفرد كل بيت منه بافادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحدة، مستقل عما قبله وما بعده. واذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو نسيب أو رثاء فيحرص على اعطاء ذلك البيت ما يستقل في افادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك ويستطرد للخروج من فن الى فن، ومن مقصود الى مقصود بان يوطئ المقصود الأول ومعانيه الى أن يناسب المقصود الثاني. ويبعد الكلام عن التنافر كما يستطرد من النسيب الى المدح، ومن وصف البيداء والطلول، الى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح الى وصف قومه وعساكره ومن التفجع والعزاء في الرثاء الى التأيين وأمثال ذلك..). ويعتبر ابن خلدون من مظاهر صعوبة الشعر وممارسته استقلال كل بيت منه بانه كلام تام في مقصوده فيقول (والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بانه كلام تام في مقصوده ويصلح أن ينفرد دون سواه، فيحتاج من أجل ذلك الى نوع تلتطف في تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلاً بنفسه، ثم يأتي بيت آخر كذلك ثم بيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة..).

تلك هي نظرة القدماء الى مشكلة البيت الواحد أو الوحدة الفنية للقصيدة.

ومع انبعاث فجر النهضة الادبية العربية الحديثة والعودة الى استحياء النماذج الاصلية كمن الشعر العربي القديم، والتفتح على المذاهب الادبية الغربية والتفاعل معها والتأثر بها، برزت مشكلة القصيدة العربية من جديد وعاد الحوار حولها يدور عنيفاً قويا، ونلتقي بالارهاصات الاولى للشعور بهذه المشكلة لدى المرصفي صاحب

احسان عباس (ان الوحدة المقصودة لديه هي وحدة البناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج واقامة العلاقات بين الاجزاء).. ويوضح ابن طباطبا رأيه في هذه القضية بقوله: (ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، ولا يجعل بين ما ابتدأ وضعه وتماه فصلا من حشو ليس من جنس ما فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق اليه كما انه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يمجز بينها وتماها بحشو يشنها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منها في موضع الآخر فلا ينتبه بما في ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه، وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسمعون الشعر على جهة، ويؤدونه على غيره سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه)..

(وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله آخره على ما ينسقه قائله فان قدم البيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تأليفها، فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه. بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا، لا تناقض في معانيها ولا هي في مبانيها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها)..

ويرى قدامة بن جعفر أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريد أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه اذا أتى بذلك في بيتين وكذلك اذا أتى شاعران بذلك فالذي يجمع المعنيين في بيت أشعر من الذي يجمعهما في بيتين..

ونجد عند الحاتمي تصورا أوضح للوحدة العضوية للقصيدة، يضعف منه ما ورد في نهاية الكلام من إيماءات توحى بقبول فكرة تعدد الأغراض في القصيدة وحسن التخلص في انتظام نسيبها بمدحها.

(مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمق انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تنخون محاسنه وتعفى معالنه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأني القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرمهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وأفانيه في أسفارهم وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه)..

ويمهد عبد القاهر الجرجاني تمهيدا واضحا لبناء فكرة الوحدة العضوية للقصيدة فيقول (ان البيت اذا قطع عن القطعة كالكماب تفرد من الاتراب، فيظهر ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين وأملأ بالزين منها اذا أفردت عن النظائر

على ركيزتين أساسيتين هما الدعوة الى وحدة القصيدة، وبروز شخصية الشاعر في شعره ودلالة هذا الشعر عليه.

وتولى الاستاذ العقاد النهوض بالعبء الأكبر في هذه الدعوة والتنظير لها، فكان بحق حامل لواء مدرسة الديوان، والمبشر العتيق الغنيفة بقيمتها ومفاهيمها التي حاكم على أساسها عميد شعراء عصره أحد شوقي محكمة اتسمت بالعنف والضاوأة كأنما أراد أن يهدم في شخصه كل المفاهيم التي قامت مدرسته على انكارها والثورة عليها.

وللاستاذ العقاد آراء في وحدة القصيدة متفرقة في كثير من أعاله النقدية. نكتفي بإيراد بعض النماذج منها للدلالة على الأهمية التي احتلتها هذه القضية من تفكيره النقدي، وتفكير العصر، حتى نخلص بعد ذلك الى ما نريد بيانه من وراء هذا العرض التاريخي لقضية البيت المفرد ووحدة القصيدة. فالبيت المفرد في رأي العقاد (يفي بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخواج المركبة والنظرات المتعددة والمعارف التي تتناول الاحساس بالتنوع والتحليل، ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والاحساس، وتنظر الى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع. فالشرط في المعنى الشعري أن يكون احساساً وخيالاً أو فكراً يخامر النفس باحساس وخيال، ولكن ليس من شروط المعاني الشعرية أن يحجر عليها فلا تترقى ابداً الى الأشيع الأنزل من درجات الشعور والادراك وما يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعاني صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة واللمحات المبعثرة لأنها لا بد أن تختلف في أدائها ما اختلف في طبيعتها، وانما اللوم على من يجهلونها، انهم لا يفقهونها بأوضح ما يؤدي به من كلام)..

ويقول في موضع آخر في تحليل التفكك في القصيدة العربية (ان الحس لا يربط بين المعاني وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة، فاذا تعود الانسان أن يتصور، وأن يعطف، وأن يشعر تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب، واذا هو لم يتعود الا أن ينقل عن الحواس الظاهرة، وقف ادراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات).

ويقول أيضاً (ان القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كقسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يفنى عنه غيره في موضعه الا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ولا قوام لفن بغير ذلك). ويرفض العقاد الاعتقاد على الوزن والقافية كوحدة للقصيدة (وليست هذه بالوحدة الصحيحة، إذ كانت القصائد ذات الاوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى فاذا اعتبرنا التشابه في الاعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز اذن أن ننقل البيت من قصيدة الى مثله. دون أن يحل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز). ويجد العقاد في شعر ابن الرومي المثال الحي والنموذج التطبيقي، فيعقد في دراسته الرائدة

الوسيلة الادبية في بعض تعليقاته التي صاحب بها زعامة البارودي لتيار العودة الى المنايع الأصلية وبعثه للصياغة العربية الفخمة الجزلة، بعد أم انهارت ودرست معالمها تحت الضربات المتلاحقة لعصور الاخطا. ويجاوب بعض الدارسين والباحثين أن يجعلوا هذا الاديب رائداً لحركة النقد العربي الحديث بما تضمنته تعليقاته ووقفاته من حس نقدي، وما كان له من تأثير على بعض تلاميذه من اعلام النهضة الحديثة. وقد أحس المرصفي كما يبدو من هذه التعليقات المتفرقة بمشكلة استقلال البيت ووحدة القصيدة وحاول أن يقف منها موقفاً أدنى الى التوفيق والمصالحة فأشار وهو يعلق على شعر البارودي دون أن يقع في التناقض بين قوله بوحدة البيت وقوله بترابط القصيدة الذي يعني به ما عناء النقاد القدامى من وحدة في البناء، وليس في الموضوع، فيعلق على قصيدة للبارودي بما يدل على الاعجاب بأبياتها ثم ينسحق العام فيقول (انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردتها بيتاً بيتاً، تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاسها لظرف، ثم اجمعها، وانظر جمال السياق وحسن النسق فأنت لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأكلك الى سلامة ذوقك وعلو همتك ان كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى) وهي كما هو واضح من النص طريقة البحث عن البيت الواحد، ثم اكتشاف التناقص الكامل في أبيات القصيدة.

وعندما اعتزم مطران أن يخوض تجربة التجديد في الشعر العربي الحديث واجه هو الآخر مشكلة القصيدة وحاول أن يقدم بشعره صورة للوحدة الموضوعية العضوية للقصيدة يمكن العثور على نماذج منها في بعض قصائد الجزء الأول من ديوانه. وقد قدم لذلك بهذه المراجعة للقصيدة العربية التي بدت له في ذلك الوقت متنافرة متناكبة فيقول..

(لا ارتباط بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها. وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عما في الغزل العربي من الاغراض الاتباعية لا تجتمع الا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ..) ولا بد أن تشهد لمطران بهذا اللطف في وصف القصيدة التي اعتبرها متحفاً تجتمع فيه النفائس.

أما الشابي فقد اعتبر القصيدة العربية حديقة حيوانات كما سنرى فيما بعد، وعلى أساس من هذا الفهم أقام مطران تجديده فقدم لديوانه في شيء من التهيب والاحتراس بهذه العبارات التي تفصح عن نظريته التجديدية للقصيدة العربية (وهذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح. ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد، ولو أنكره جاره وشاتم أخاه وواير المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، والى جمال القصيدة في تركيبها وترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابية الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشغوفه عن الشعور الحر وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر..).

ثم جاءت مدرسة الديوان لتمضي بهذه القضية أشواطاً أبعد، وآماداً أوسع.. والمعروف أن هذه المدرسة قد أقامت دعوتها التجديدية

السن أو منزلة الاخلاق فليس أشيع من ذوق القصة ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين...).

فكيف اذن يكون البيت الواحد وافيا فقط بمطالب النفوس السواذج التي تخلو من الخواج المركبة والنظرات المتعددة؟.

وتتخذ هذه الظاهرة أو هذا الصراع حول القصيدة ووحدها وأبياتها المفردة أبعادا خطيرة حين يرجع هؤلاء الرواد في تحليلها الى أسباب عرفية، فيقول المازني وهو يدلي بدلوه في مشكلة وحدة القصيدة.

(لنا نحاول الزاوية على العرب أو الغرض من شعرهم وانما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم، وأن واحدا ليقراً آثار الغرب فيتملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبيل والشرف، وما يستشف من دلائل الإحساس بالجمال وحبها وعبادتها في جميع مظاهرها وما يتوسمه من ذكاء الشاعر وبقطة الفؤاد، وصدق النظر، وصفاء السريرة، وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة، هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة. وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتيح الطبيعة وجلال النفس الانسانية وجمال الحق والفضيلة الا كل مكابر ضعيف البصيرة أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن ادراك ذلك)..

وقد تناول الاستاذ العقاد أيضا هذا الموضوع في مقدمة كتبها لديوان عبد الرحمن شكري فقال: (إن الآريين أقوام نشأوا في أقطار طبيعتها هائلة وحيواناتها مخيفة، ومناظرها ضخمة رهيبة، فانتع مجال الوهم، وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية، ومن عادة الذعر ان يشير الخيالات في الذهن ويجسم له الوهم، فيصبح شديد التصور، قوي التشخيص لما هو مجرد عن التشخيص والاشباح، والساميون أقوام نشأوا في بلاد ضاحية ليس حولهم ما يخيفهم ويدعهم فقويت حواسهم وضعف خيالهم. ومن ثم كان الآريون أقدر في شعرهم على وصف سرائر النفوس. وكان الساميون أقدر على وصف ظواهر الأشياء. ذلك لان مرجع الأول الى الاحساس الباطن، ومرجع هذا الى الحس الظاهر. السامي يشبه الانسان بالبدر، ولكن الآري يزيد أنه يمثل البدر حياة كحياة الانسان ويروي عنه نوادر الحب والمغازلة والانتقام كأنه بعض الأحياء. وهذا لامراء أجع لمعاني الشعر لانه يد من وشائج التعاطف، ويولد بين الانسان ومظاهر الطبيعة ودأ واستثناساً يخطئها الشعر السامي).

وهذا الفرق بين الآري والسامي في التصوير هو السبب في اتساع المثلوجيا عند الآريين وضيقها عند الساميين. فليست المثلوجيا الا لباس قوى الطبيعة وظواهرها قوى الحياة ونسبة أعمال اليها تشبه أعمال الأحياء. وتلك طبيعة الآريين فانهم كما قلنا قد امتازوا بقوة التشخيص والخيال على الساميين...).

وتستمد هذه النظرات والاحكام اصولها من نظرات وأحكام شاعت في مطالع القرن على ألسنة بعض المستشرقين والدارسين الأجانب الذين حاولوا أن يعللوا لمشكلة القصيدة بأسباب ترجع الى الروح العربية. وقد انبهر شباب الجيل التالي ببعض هذه المفاهيم،

عن ابن الرومي فضلا لاكتشاف الخصائص البارزة في شعره حتى ينتهي به الأمر الى ردها الى خصائص عرقية تعود الى أصله الرومي (ان) العلامات البارزة في شعر ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا يضمها سطر واحد قل أن يطرد فيه المعنى الى عدة أبيات، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحويل، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة كلا واحدا لا يتم الا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نجاه، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها أو اطرافها، ولو خسر في ذلك اللفظ والفصاحة)..

ولسنا في حاجة الى التذكير بأن العقاد قد فشل في تطبيق هذه المبادئ في شعره. كما نرى التذكير بما أبداه في كثير من المناسبات من اعجاب بالبيت المفرد. فقد أفرد في مختاراته الصغيرة المعروفة باسم (عراس وشياطين) صفحات كاملة لمفردات الشريف الرضي. وكذلك فعل في اختيار بعض مفردات جميل بثينة في كتابه الموجز عنه. كما اعتمدت مفاضلته المعروفة بين الشعر والقصة على أن الشاعر يبلغ بالبيت الواحد ما لا يبلغه القصاص بالصفحات الطوال التي اعتبرها قنطار خرشف ودرهم حلاوة. فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال إلى النزول والاسفاف.

وما أكثر الاداة وأقل المحصول في القصص والروايات؟

ان خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلفت القلب  
أو هذا البيت:

كأن قوادي في مخالب طائر إذا ذكرت ليلي يشد بها قبضا  
أو هذا البيت:

ليس يدرى أصنع إنس سكناه أم صنــــع جنّ لانس  
أو هذا البيت:

أعيالهموى كل ذي عقل فلست ترى إلا صحيحا له أفعال مجنون  
أو هذا البيت:

وقد تعوضت عن كل بمشبهه فلما رأيت لأيام الصبا عوضا  
لأن الاداة هنا موجزة سريعة والحصول باق مسهب. ولكنك لا تصل في القصة الى مثل هذا الحصول الا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب وكأنها الحرنوب الذي قال التركي عنه - فيما زعم الرواة - انه قنطار خشب ودرهم حلاوة. أما مقياس الطبقة التي يشيع بها الفن فهو أقرب من هذا المقياس الى أحكام الترتيب والتمييز.

ولا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج فيها القصة دون غيرها من فنون الأدب، سواء نظرنا الى منزلة الفكر أو منزلة الذوق أو منزلة

ليلاذ الشكل الجديد للقصيدية الشعرية الحديثة لتواجه هي الأخرى مشكلات أعصى وأعتى.

ولقد كان للآراء التي نسجت حول القصيدة العربية سحرها الأخاذ، ولم يسلم جيلنا من الإعجاب بها، حتى إذا مِرت الأيام ونضج الفكر، واتسع الأفق، وتبَّأت فرص التعامل والتفاعل مع النصوص العربية والاجنبية، زالت الغشاوة، ورفع الحجاب، وتبدد الانبهار واتضحت الحقيقة السافرة بعد الانفعال بما يكتبه هؤلاء الاعلام الكبار حيث اكتشفنا التناقض احيانا بين ما يكتبونه في التعصب لدعوة يؤمنون بها وبين ما يصدرونه من أراء يرسلونها عفو الخاطر في لحظات تخلو من الغلو والتعصب وبين النهاذج التطبيقية التي قدموها.

والدعوة الى الوحدة الموضوعية، والعضوية للقصيدة دعوة سليمة في حد ذاتها لا غبار عليها. وربما كان الشعر العربي في المرحلة الماضية في حاجة شديدة اليها حتى يتلاءم مع روح العصر، ويعبر عن الحاجات الجديدة للشاعر الذي لم يعد يطبق القفز او التنقل من خاطرة الى أخرى، وبين مختلف اللحظات والانفعالات الشعرية. ولكن عيب هذه الدعوة أو عيب دعائها على الأصح التورط في أحكام ومقارنات خرجت عن حدود القضية وحجمها الى مجالات أبعد وأخطر حين عقدت المقارنات بين النفسية العربية والغربية، وبشكل جائر.

ومن الواضح أن هذه المقارنات لا تقوم على أساس علمي فليست هناك خصائص ملازمة للشعوب لا تتحول عنها، ولعل في إعجاب هؤلاء بالنهاذج التي أعجبوا بها ما يدل على تجاوب الطبع العربي ولو كان ذلك الطبع ملازما لمزاج خاص لا يعدوه لرفضها رفضا قاطعا.

ومن الواضح أيضا - وهذه نقطة هامة جدا - ان اطلاع الكثيرين منهم بما في ذلك بعض الاعلام الذين نسجت الاساطير الوهمية عن عمق صلتهم بالآداب الأجنبية، قد اقتصر على ما يمكن ان نسميه بالنهاذج العليا لهذه الآداب والنهاذج العليا لبعض الشعراء وقليل ما أتاحت لبعضهم صحة كاملة لشاعر كامل في أعاليه الكاملة. وقد سبق ان أشرنا في موضع آخر الى خطورة الاقتصار على النهاذج العليا أو الروائع وما تحجبه من جوانب، وما تبثه في نفوس البعض من عقدة القزمية والانبهار، وفي يقيننا أن الاطلاع على ديوان كامل لأحد الشعراء الاعلام في الآداب الغربية سيكشف عن خصائص ولحظات شعرية متفاوتة بين العرض التصويري الاستقصائي وتركيز التجربة وتعقيلها ونثرتها واقتصارها على اللحظات الخاطفة واعتمادها على العنصر الساذج في التعبير بما لا يختلف في شيء عن معالجات أي شاعر يتشابه معهم في التكوين وظروف العصر وطبيعة البيئة. فالشعر الغربي ليس تصويرا كله كما توهمه الشايب. والشعر الغربي يحفل بصور كثيرة من تركيز التجربة وتعقيلها وتتردد فيه الحكمة المجردة والمثل السائر بل والنثرية السطحية والمباشرة الساذجة. ويكفي أن نشير هنا الى أن شعراءهم الكبار لا يعيشون في الذهن الا بأقوالهم التي اتخذت طابع الحكمة والمثل السائر. ونظرة عابرة الى ما ينشر حتى اليوم، وفي طبقات شعبية رخيصة من مختارات ومجاميع لأحسن الاقوال والأشعار التي يتمثل بها يؤكد التشابه الواضح. في هذا النزوع الانساني الى هذا الضرب من التجارب والتعبير المكثفة المركزة. وهو ضرب من التأليف أسهم فيه اجدادنا القدامى بكثير من المؤلفات التي قامت على اختيار

ويبرز أمامنا هنا المثال الذي قدمه الشاعر أبو القاسم الشابي في كتابه الخيال الشعري، والذي كان في حقيقته امتدادا لهذه الآراء التي تبنتها وودعت اليها مدرسة الديوان (فالروح العربية - في نظر الشابي - خطابية مشتعلة لا تعرف الاناة في الفكر فضلا عن الاستغراق فيه، ومادية محضة لا تستطيع الامام بغير الظواهر مما يدعو الى الاسترسال مع الخيال أبعد شوط وأقصى مدى، وبين هاتين التزعتين الخطابية والمادية اللتين ذهبنا بها في الحياة مذهبا خاصا كان لها ذلك الطبع الشبيه بالنحلة المرحلة لا تطمئن الى زهرة حتى تغادرها الى أخرى من زهور الربيع ولذلك فهي أبدا متنقلة وهي أبدا حائرة)..

ويقارن الشابي بين صورة الشاعر العربي والشاعر الغربي، بين ظاهرة الرصد الخارجي للتجربة الشعرية كما تبدو عند الشاعر العربي الذي تقف به عند حدود الاحاطة الشاملة بالمشهد الخارجي، وبين الاستبطان الداخلي والتأمل الذاتي للتجربة التي تفيض من نفس الشاعر فتخلع معانيها على الاشياء فيقول:

((الشاعر العربي اذا عَنَّ له مشهد جيل رسمه كما أبصره بعين رأسه لا بعين خياله، فأعطى منه صورة واضحة أو غامضة على حسب نبوغه واستعداده ولباقتة في الرسم والتصور، دون أن يكشف عما أثاره ذلك المشهد في نفسه من فكرة وعاطفة وخيال كأنما هو آلة حاكية ليس لها من النفس البشرية حظ ولا نصيب، فهو كالمصور الفوتوغرافي لا يهيم الا التقاط الصور والاشباح، واطهارها كما هي دون أن يرسم معها صورة في نفسه ولونا من شعوره)).

أما الشاعر الغربي فانه يفتح أمام القارئ مغاليق نفسه ليبريه ما أهاجه بها المنظر من عاطفة راكدة ووجدان كمين. ويجعله يحس بقلبه ذلك الوتر الذي اهتز في أعماق نفسه، فملأ جوانبها بالانغام، وأهاج بها سواكن الاحلام ثم هو ازاء ذلك، إما انه يصف المنظر ويسبغ عليه من الخيال الجميل حلة صافية مشبوبة متأججة، واما ان يسكت عن المشهد. وذلك علة ما نحسه من أن الصوت الغربي أقوى دويا وأبعد رنيناً من الصوت العربي الخافت الضعيف لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن متصل بأقصى قرار في النفس، ولحن متصل بجوهر الشيء وصميمه، أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتان بين القشرة واللباب.. أما القصيدة العربية فهي (لا تدور على محور واحد تحيط به من جميع النواحي، وانما هي كون صغير تحشر فيه الأفكار حشرا وترص فيه المعاني رصا).

ويقول في موضع آخر (ان القصيدة العربية كحديقة الحيوانات فيها من كل لون وصنف، والشاعر العربي اذا ما أراد ان يسطر فكرة من أفكاره ألقاها في بيت واحد أو جملة واحدة اذا استطاع. أما الشاعر الغربي فانه يعرض أمام النفس الصورة أولا الأسباب والعوامل التي حركت في نفسه ذلك الرأي بصورة شعرية تحليلية كما يلقي الحجر الصلد عاريا جامدا أو كما يلقي الأسانيد تعاليمهم. ولكنه يلقاها في حلة صافية من الشعر والخيال)...

وقد راجت هذه الآراء، وشاعت، وانتشرت وأصبحت تعمل عملها في نفوس الشباب وأذهانهم حتى انتهت الى تهديم البيت والقصيدة بأشكالها ومشكلاتها، ومهدت بطريق مباشر أو غير مباشر

ما يحفظ ويتمثل به، وترفع عنه المحدثون ترفعا لا مبرر له رغم أهميته في التأسيس الثقافي للذوق الأدبي..

ان شاعرا كدانتى لا يعيش في النفس الا ببعض الكلمات السائرة والومضات الشعرية الخاطفة التي تتألق من حين الى آخر في عالمه الذي بولغ في تقدير قيمته الشعرية. وهو بناء معماري من عمل العقل الواعي الذي قد يروع بالقدرة على الخيال الصناعي التركيبي. وأما الفلتات الوجدانية فلا نكاد نحسها الا في حالات قليلة خاطفة، وما سوى ذلك فسياسة ولاهوت وتاريخ وميثولوجيا. وشكسبير يعيش في الذهن الغربي بتعابير الجميلة المنقطعة من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية الخالدة المعبرة عن لحظات العاطفة اللاهبة والذهول الشعري. فالتعبير السائر والفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة التي تشبه البيت الواحد من الظواهر الواضحة في الشعر الغربي كما هي في الشعر العربي، وفي كل شعر انساني..

وفي الشعر الغربي الحديث (أعني المعاصر) أمثلة عديدة على هذا التركيز والتكثيف وتعقيل التجربة والمبالغة في الإيجاز في التعبير عنها. وأمامي وأنا اكتب هذا البحث ديوان الشاعر الايطالي الشهير (اونغرتي) الذي سماه (حياة الانسان) وفيه من ضروب التكثيف والتركيز أنماط من القول يتفاوت بين الوضوح والغموض. بل وفيه قصيدة ذات عنوان وتاريخ تتكون من كلمتين فقط، نعم جملة من كلمتين فقط (أستضيء بالالانهائي) فضلا عن شواهد أخرى تدخل في هذا الاطار.. فهل نمرزو ذلك الى ميلاده بالاسكندرية، والى عيشه الفترات الاولى من حياته بها؟ وعدوى البيئة العربية؟ أم نأخذ الأمر كما ينبغي أن يأخذه الرجل العادي الذي لا يبالغ في تصوير الظواهر ويجولها الى سنن لا تبدل لها؟.

الواقع اننا في حاجة الى مراجعة دقيقة لحجم العلاقة التي قامت بين هؤلاء الاعلام وبين الناهج الشعرية الغربية.. فقد كانت ركيزة مدرسة الديوان كتاب المختارات المعروف باسم (الكز الذهبي) وعليه كان معولهم. وما أظن أنه قد أتيح لهم أن يقيموا علاقات وطيدة مباشرة مع شاعر معين. وقد كان توزع اهتماماتهم ومعالجاتهم يحول دون هذا الانكباب أو التخصص، وهم اذا كتبوا عن الشاعر بما يصور الاهتمام به، فانهم كانوا يتأثرون بما يكتب عنه أكثر مما يتأثرون به مباشرة.

وفي الوقت الذي كان فيه الشعراء والنقاد العرب المحدثون يتجادلون حول غيبة الملحمة والشعر القصصي والشعر المسرحي في الأدب وينعون على الشعر العربي خصائصه المميزة له ويجاولون الزرابة بها، كان النقد الغربي نفسه، وعلى أيدي اعلام من الشعراء النقاد المتمرسين بالتجربة الشعرية قد فرغوا قبل ذلك بعشرات الأعوام من الحكم على نصيب هذه الألوان الأدبية من الشعر فأنكر (بو) في كتابه «مبادئ الشعر» وجود شعر طويل النفس «أقدر أن شعرا طويل النفس لا يمكن ان يوجد وأرى أن عبارة الشعر الطويل النفس عبارة متناقضة. إنما يستحق الشعر اسمه الحقيقي عندما يثير النفس ويسمو بالروح، وقيمة الشعر هي في هذه الإثارة السامية ولكن جميع الإثارات بحكم الضرورة النفسية عابرة متحولة وان درجة الاثارة التي تحول الشعر حق الشعرية لا يمكن ان تتم خلال تأليف طويل فبعد نصف

ساعة تترنح وتتدحرج ويقضى عليها ويتبع ذلك نوع من اللف والدوران.. وحينئذ لا يصبح الشعر شعرا)..

ويتجاوب معه بودلير ويتأثر بأحكامه النقدية فينكر بدوره أن تكون الملحمة كلها شعرا ويرى أن عصر الملحمة قد انتهى وأن العمل الملحمي لا يمكن اعتباره شعريا دون تضحية بالشروط الأساسية للعمل الفني، وهي الوحدة، ولا يعني هنا وحدة الأفكار ولكن وحدة الانطباعات ومجموع الشاعر ولذا فان الملحمة تبدو له جاليا نوعا من المفارقة Paradoxe .

يقول كولردج الشاعر الانجليزي (ان قصيدا على درجة معينة من الطول لا يمكن ان يكون كله شعرا)..

هذا بالنسبة للنقد الاوربي القديم. أما بالنسبة للنقد الاوربي الحديث فيكفي ان نشير الى رأي الشاعر عزرا بوند الى شعر الومضة والاستنارة حيث يقول (من الأفضل للشاعر ان ينجح في تسجيل واقتناص استنارة واحدة حية في سطر أو سطرين خير من كتابة ألف سطر)..

وهذا ايضا ما عبرت عنه ايضا فرجينيا وولف بقولها (لم يأتي الالهام العظيم أبدا.. وربما لن يأتي الالهام العظيم أبدا، ولكن عوضا عنه هناك تلك المعجزات اليومية الصغيرة.. استنارات، أعواد ثقاب تشتعل على نحو فجائي في الظلام)..

وأعواد الثقاب التي تشتعل على نحو فجائي في الظلام هي هذه التي سميناهم قصيدة البيت، وهي التجربة التي مارسها الشاعر العربي منذ آلاف السنين فكان فيه اماما مبدعا. ولكن زامر المحي لا يطرب، واذا أريد له ان يطرب فلا بد ان يشهد له آخرون من غير سكان المحي أو من غير أبناء العصر.

وقد اختلف النقاد منذ القدم في تحليل البر في اعجاب العرب بالبيت الواحد وسيرورة هذا البيت، ونسبوا ذلك الى جملة أسباب.

فقال البعض انه الومع بالإيجاز..

وقال آخرون ان اعتماد العرب على الحفظ والرواية وشيوع الأمية وانعدام التدوين من الأسباب الرئيسية في سيادة البيت الواحد.

وجاء المحدثون ليهتموا الروح العربية بالضحالة والسطحية والسذاجة وعدم القدرة على الغوص والتحليل على نحو ما أوضحناه من خلال النصوص المتقدمة.

وجميع هذه الأسباب تعتمد على تفسير هذه الظاهرة بالظروف الاجتماعية والبيئية وتفغل الحديث اغفالا تاما عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها.

ونأتي نحن، بعد أن انتهت هذه القضية وأصبح الخصام حولها غير ذي موضوع بظهور الاشكال الجديدة، لندعو الى مراجعة هذه الأحكام ومراجعة تراثنا الشعري على ضوء مفهوم يحاول ان يجد للبيت الواحد أساسا في جوهر الشعر والتجربة الشعرية ذاتها ويحاول ان يكشف القصيدة - نعم القصيدة، في البيت الواحد.

ولا بد هنا من مراجعة المصطلح الشائع للقصيدة والعودة به الى جذوره اللغوية وهي لا تعدو الإنشاد أو بلوغ القصد، فاذا تحقق هذا

قصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ولحظة عابرة، ودفقة وجدانية ولحن هارب، وأغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز الذي يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها. وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كان الشاعر العربي القديم في اعتاده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة بل هو - الآن - أقرب إلى مفاهيم العصر عن التجربة الشعرية.

وفي أدبنا الشعبي مثال هام ورائع على قصيدة البيت الواحد. هو أغنية (العلم\*) التي تعتمد على بيت واحد يعبر عن اللحظة الشعرية بكل أبعادها وهو قصيدة الشاعر ومقصده دون زيادة ولا نقصان. وهو يقدم بهذا التكثيف والتركيز دليلاً على تحكم هذا المفهوم الفطري الذي لم يفسه التكلف والتصنع، وإنما يجري سمحاً هيناً لنا موافقاً لطبع الشاعر ولحظته النفسية.

ونحن هنا عندما نتحدث عن قصيدة البيت الواحد لا نعني بيت الحكمة المجردة أو الأمثلة الوعظية السائرة ولكننا نعني البيت الفني الذي يتضمن جوهرًا شعريًا سواء تمثل في صورة فنية رائعة أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته. وحتى الحكمة هنا تكون مقبولة إذا احتوت ذات الشاعر وتجربته في الحياة.

ونعتقد أن الشعر العربي يسعنا بأمثلة عديدة على هذه القصيدة التي تقوم على البيت الواحد الذي يدخل فيه بالطبع بيت التضمين الذي لا يكمل معنى البيت الأول إلا به.

ووثق أن نختار نماذج (لقصيدة البيت الواحد) من شعر شاعرنا العظيم المتنبي الذي تتحقق في شعره هذه الظاهرة بأكثر مما تتحقق لدى شعراء آخرين، ولعلها السر الرئيسي في خلوده حيث مثل بفطرته الشعرية وسليقته العربية استجابة لحاجة أصيلة في النفس العربية وفي كل نفس تهتز للشعر فأرضاه بما تحقق له من حكمة ومثل سائر ويرضينا نحن بما تحقق له من نماذج عالية لقصيدة البيت الواحد.

ولكي نوضح الفرق بين الحكمة والمثل السائر نقدم أولاً أمثلة على بيت القصيد كما فهمه القدماء فالمتنبي الذي يقول على سبيل المثال لا الحصر:

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي الحل الثاني

\* \* \*

ومن يَكُ ذا فمٍ مريض يجد مرأً به الماء الزلالا

\* \* \*

أفاضل الناس اغراض لذا الزمن يخلو من أهم أخلاهم من الفطن

\* \* \*

من يَهَن يسهل الهوان عليه ما الجرح بميتٍ إيلام

\* \* \*

فالمتنبي الذي يقول هذه الأبيات، وأمثالها كثير في شعره إنما يقدم لنا بيت الحكمة والمثل السائر، وهي الأبيات التي نام عن شواردها واختصم الناس من حولها وقامت عليها شهرته الأدبية لدى القدماء..

القصيد أو التقصيد للشاعر في بيت أو بيتين، فتلك هي القصيدة التي تحيط بعالمه وتستنفذ مشاعره، فلا مزيد، ولا حاجة هنا إلى التمسك بالمفهوم القديم الذي يرى أن القصيد ما جاوز الثلاثة أبيات ويراه آخرون ما جاوز السبعة، ولذا أجازوا للشاعر تكرار القافية بعد هذا الحد. ومن الواضح أن هذا المفهوم قد جاء أساساً من النظر للشعر كصناعة. وإن الهاجس العميق الذي يحتفي خلف الصراع العنيف الذي دار حول البيت الواحد أو القصيدة، إنما هو في أغواره البعيدة صراع بين النظرة إلى شعر الطبع وشعر الصناعة. وكل الجنائيات الكبرى التي ارتكبت في حق الشعر العربي إنما جاءت من النظر إليه كصناعة..

وقد يرى البعض في فكرة البحث عن قصيدة البيت الواحد مجرد تلاعب بالألفاظ وعبث بالمصطلحات، حين لا يتبينون الفرق الدقيق بين المفهومين.. فما هو الفرق بين بيت القصيد، وبين قصيدة البيت الواحد كما نود أن ننبه إليها من خلال هذه المختارات النموذجية التي يضمها هذا البحث؟

لقد اقترن بيت القصيد أو البيت الواحد في النقد القديم، بمعنى الحكمة أو المثل السائر الذي يتمثل به في المناسبات بغض النظر عن الجوهر الشعري الذي يتوفر لهذا البيت أو لا يتوفر على الإطلاق. كما يفترض بيت القصيد، أن يكون هو الغاية من هذا القصيد أو أبرز شيء فيه. وفي هذه الحالة تغدو القصيدة كلها رحلة من أجل اكتشاف هذا البيت. فقد يكون هذا البيت مطلعاً لها، فيكون ما يأتي بعده شرحاً وفضولاً أو يتوسطها فيكون ما تقدمه تمهيداً له، وما تلاه تكميلاً له. أو يكون خاتمة تعبر عن قمة النفس الشعري.

وقد اهتم القدماء بالبيت الواحد، إلا أن عنايتهم قد انصرفت بشكل خاص إلى حالات معينة:

(١) البيت كحكمة ومثل سائر.

(٢) البيت كشاهد من شواهد اللغة والنحو.

(٣) البيت كتنقيضة في النقائص في باب الهجاء.

وقلما كانت هناك عناية بالبيت الفني إلا في بعض الموازنات والمقارنات وبيان أثر السابقين في اللاحقين، وامامتهم الشعرية، وفي باب السرقات. ولعل الشعراء بما توفر لهم من حسن فني كانوا أفطن في تلمذتهم على هذا البيت الفني وروايتهم له، إلا أن أعجابهم به ظل محدوداً بأنفسهم يستثمرونه في قصائدهم، عدا الشاعر العظيم أبي تمام وقلة سارت على منواله في كشف ذوقها ومصادر تكوينها، فكان لمختاراتها من الأثر في الوجدان ما يوازي - أو يفوق - تأثيرها بأبداعها الخاص. وتلك مغامرة لا يقدم عليها إلا قلة قليلة من عظماء النفوس الذين لا يخشون أن تهتز هذه العظمة بتيار الآخرين. أما الكثرة فإنها تنكر في صلف وتبجح، وهي إذا لم تنكر ألقت حجراً في البئر التي شربت منها.

وقد حان الوقت لإعادة الاعتبار للبيت الواحد في ظل مفهومنا الحديث للجوهر الشعري والتجربة الشعرية وحدود اللحظة الشعرية النادرة والتحرر التام من النظرة الصناعية الاحترافية التي قضت على الشعر في البيت الواحد، وفي القصيدة.

فذلك هو البيت الواحد او بيت القصيد في مفهوم القدماء نكتشفه في هذه الأمثلة من شعر المتنبي وغيره من الشعراء الذين لا يتسع المجال لايراد أمثلة من شعرهم..

أما قصيدة البيت الواحد كما يقدمها البنا في أرفع صورها وأعمق جوهرها الشعري فنقدم نماذج منها في هذه الأمثلة القليلة التي يقوم كل واحد منها مثالا على القصيدة الشعرية التي تعبر عن اللحظة الشعرية أجمل وأعمق تعبير أو تصورها أروع وأجل تصوير، ويصح أن نقدم نموذجاً في قمة تحققه:

تمل الحصون الشم طول نزالنا      فتلقى البنا أهلها وتزول

★ ★ ★

يحاذرنني حتفي كأني حتفه      وتنكرني الأفعى فيقتلها سمّي

★ ★ ★

وكم من جبال جبت تشهد أنني      الجبال، وبحر شاهد أنني البحر

★ ★ ★

تمرت بالآفات حتى تركتها      تقول أمات الموت أم ذعر الذعر

★ ★ ★

إذا الليل واراناً أرتنا خفافها      بقدر الحصى ما لا ترينا المشاغل

★ ★ ★

إذا زلقت مشيتها ببطونها      كما تتمشى في البطاح الاراقم

★ ★ ★

فكأنها تنجت قياماً تحتهم      وكأنهم ولدوا على صهواتها

★ ★ ★

أقل اشتياقاً إليها القلب ربما      رأيتك تصفي الود من كان جافياً

★ ★ ★

خلقت ألوفا لورجعت إلى الصبي      لغادرت شبي موجه القلب باكياً

★ ★ ★

بم التعلل لا أهل ولا وطن      ولا نديم ولا كأس ولا سكن

★ ★ ★

أريد من زمني ذا أن يبلغني      ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

★ ★ ★

رماني الدهر بالأرزاء حتى      فؤادي في غشاء من نبال

★ ★ ★

فصرت إذا أصابتنني سهام      تكسرت النصال على النصال

★ ★ ★

على فلق كأن الريح تحتي      أوجهها يميناً أو شمالاً

إلى آخر هذه النماذج العديدة الرائعة من قصيدة البيت الواحد التي يحتوي عليها ديوانه والتي تمثل الحصول الفكري المثل في أبيات الحكمة والمثل السائر على أهميتها البالغة في الدلالة على الشخصية

العربية وتفكيرها، والمكان البارز الذي تحتله في ديوان حكمته وتأملاتها التي لا يمكن الاستهانة بها أو التقليل من شأنها رغم ضعف صلتها بروح الشعر.

وفي وسعنا أن نؤكد هذه الصورة التي قدمناها من شعر البيت للمتنبي بأمثلة أخرى لشعراء آخرين يمثلون مختلف مراحل تطور الشعر العربي من قديمه إلى حديثه، بإيراد الأمثلة التالية التي تحقق المعنى الذي نريد لقصيدة البيت الواحد:

صغيرين نرعى البهم يا ليت أننا      إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البهم  
تعلقت ليلى وهي ذات ذؤابة      ولم يبد للأتراب من نهدها حجم  
فهنا عالم كامل من العذرية والبراءة والطهارة والسذاجة والاحتجاج الصارخ على الزمن.

قد يكون هذا البيت ساذجاً مغرقاً في السذاجة، وقد يكون هذا البيت واضحاً مسرفاً في الوضوح، وقد يكون هذا البيت تعبيراً بسيطاً عفواً لا يوشيه شيء من حلى التشايب والاستعارات وغيرها مما يكون من شروط البلاغة التقليدية فهذا البيت الشعري العفوي الساذج أو العميق هو الذي شغلنا البحث عنه.

إن هناك شعراً عظيماً في هذه التعابير البسيطة التي لا نعني بها ولو تأملنا نظائرها في الآداب الأجنبية لرأينا كيف تبرز وكيف تجلى وكيف تقع العناية بها وكيف تعلو أسهم الشاعر لديهم بسببها وقد نترجها بعد ذلك فنرددها باعجاب.

فعندما يتلو علينا الشاعر المجهول:

تخيرت من نعان عود أراكه      لهند فمن ذا يبلغها هنداً

إنما يتلو علينا قصيدة كاملة مركزة في هذا البيت الذي يبدو بيتاً عادياً لمن شغلوا بالحصول الفكري أو البلاغي التقليدي للشعر. فهذا الشاعر الذي وجد نفسه في وادي نعان وفكر في حبيبته فلم يجد إلا أن يقتطع عود أراكه مما يستعمل في سواك النساء يبعثه هدية لهند رسالة حب ووفاء على بعد في الدار أو استحالة في الوصول إليها هذا البيت لا غناء فيه ولا محصول بمقتضى النظرة التقليدية ولكنه في الصميم من الشعر ومن الغنائية. وقد أدرك المغنون القدامى قيمته الغنائية فغننوا به أمام المأمون فأعجب به وطلب بقية أبياته. ولم تكن له بقية. فتحاليل الرواة بنظم أبيات أخرى فلم تضاف إليه شيئاً، ولم يكن المأمون في حاجة إلى أن يطلب المزيد فقد كان هذا البيت.. هو القصيدة كلها...

وهذا الشاعر الذي يقول:

ولقد لهوت بطفلة ميادة      بلهاء تطلعي على أسرارها

إنما يقدم البنا قصيدة كاملة تتجلى بصفة خاصة في هذه الصبية الميادة البلهاء التي لا تتحفظ ولا تكتم أسرارها وإنما تطلق لمشاعرها العنان في براءة وسذاجة وغرارة. ولقد وقف الشريف المرتضى في أماليه أمام هذا البيت الجميل فشغله فقط تفسير المعنى اللغوي للبلاهة هنا. فهي ليست البلادة كما يمكن الواهم أن يتوهم ولكنها السذاجة كما نقول بكلماتنا العصرية، وفي الحديث، إن أكثر أهل الجنة البله، أي البسطاء السذج، وإلى هذا المعنى، ذهب الكاتب الروسي العظيم

دستوفسكي في رسمه لشخصية الأبله في قصته الشاخة المعروفة بهذا العنوان.

ويتسع الشعر العربي الحديث ايضا لتقديم نماذج كثيرة ينطبق عليها معنى قصيدة البيت الواحد، رغم البناء الجديد للقصيدة الحديثة، ولعل القفزات المرقمة التي ابتدعها بعض الشعراء هي في حقيقتها بديل عن البيت المفرد، أو هي قصيدة البيت الواحد وشواهدا أكثر مما تحصى يغلّفها الشعراء المحدثون بعناوين براقة زاهية فهي تارة توقيعات وأخرى هوامش وأحيانا يقدمونها في شكل يوميات يجمعها فيما بعد إطار القصيدة التي قد يرتبط بها ارتباطا موضوعيا وتنفك عنه عضويًا..

ونشير هنا الى نماذج من قصيدة البيت الواحد يقدمها الينا الشاعر أدونيس في قصيدة بعنوان المئذنة:

— بكت المئذنة  
حين جاء الغريب  
اشتراها  
وبنى فوقها مدخنة

والرمز واضح في المئذنة والمدخنة وما يمثله من معنى الصراع بين الحضارة الروحية الاسلامية التي ترمز اليها المئذنة والحضارة المادية الصناعية التي ترمز اليها المدخنة. ويقول في قصيدة أخرى من بيت واحد:

هذا الوطن... زرع  
والأيام جرامة  
وفي بيت آخر:  
أمشي وراء نعشي

ويذكرنا هذا اللون من القول بضروب من القول في الأدب الشعبي التي أشرنا اليها في ثانيا البحث.

كما يقدم شعر نزار قباني نماذج كثيرة لهذا النوع من الشعر الذي يعتمد هذا المفهوم، وبصفة خاصة في ديوانه «كتاب الحب» الذي قدم له بمقدمة هامة حاول فيها أن يوضح الجانب التجديدي في هذا الديوان فيقول:

(كتاب الحب محاولة لكتابة القصيدة العربية بشكل جديد، والباسا ثوبا عصريا ومريحا وعمليا بعد أن ارهق جسد القصيدة العربية طوال عصور بأنواب مفرطة في طولها واتساعها ورداءة قصها. والواقع أن القطاع الأكبر من شعرنا التقليدي استهلك من القماش اللغوي ما يكفي لكساء سكان الصين.

هذا التبذير في استعمال اللغة الى درجة الإنهاك، جعل قصائدنا كعباءتنا لا يسكن فيها جسد صاحبها فحسب وانما جسد القبيلة كلها.

ويا طالما بحثت منذ أن بدأت في كتابة الشعر عن معادلة شعرية يكون فيها اللابس والملبوس قطعة واحدة ليس بها نتوءات ولا حواش ولا زوائد بلاغية متهدلة. كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر وبحجم هواجسه.

كنت أؤمن أن الشعر هو خلاصة الخلاصة وان أي محاولة من الشاعر لمطّ صوته بطريقة مسرحية ومد انفعاله على سطح أوسع يخرج منه من حديقة الشعر ويدخله في سراديب الثثرة الشعرية.

الثثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي.. ونظرة واحدة الى أهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا أننا تكلمنا أكثر من اللازم...

الشعر هو خلاصة الخلاصة.. كما قلت، لذلك كان أعظم الشعراء هم أولئك الذين كتبوا بيت شعر واحدا.. وماتوا بعد كتابته مباشرة..).

ورغم إعجابنا بالتجربة الجميلة التي يقدمها الينا نزار في «كتاب الحب» والتي سنسوق منها نماذج تدخل في إطار قصيدة البيت الواحد، الا أننا نختلف مع شاعرنا الكبير حين يقول في ختام هذه المقدمة (إن القارئ العربي المرتبط تاريخياً ووراثياً بالألفيات والمعلقات، لم يتعود على طيران العصفير.. هذا لا يهم.. انه سيتعود عليه).

وفي هذا القول إنكار او تجاهل أو إغفال لكل تاريخ الوجدان الشعري العربي المؤسس أصلا على الاهتزاز للاضواء السريعة الخاطفة، سواء كانت فكرية أو وجدانية والتي كان يمثلها البيت الواحد على نحو ما أوضحنا في هذه الدراسة، وهكذا يظلم التراث العربي مرتين:

- ١) مرة حين أنكرت عليه المذاهب التجديدية وذلك التركيز والتكثيف والبيتية الواحدة المقفلة.
- ٢) ومرة أخرى حين يوصف بالثرثرة الشعرية وعدم التركيز والتكثيف.

ان التعمق في دراسة ديوان الشعر العربي يؤكد لنا أن أجل ما خلد فيه هي تلك التي كانت (مساحة الكلمة فيها بمساحة الانفعال).. وما أكثر النماذج التي يقدمها الينا تراثنا الشعري، فالدعوة التي يدعو اليها نزار ليست تجديدا ولكنها عودة الى جوهر الشعر العربي وحقيقته التي بنى عليها.. وهي ليست ارتباطا بالعصر كما ظن ولكنها ارتباطا بالتراث في أسمى ما خلد من صور شعرية.. وللشاعر نزار جملة من التجارب الجميلة في هذا المجال نقطف منها بعض المقاطع التي تمثل لدينا معنى قصيدة البيت الواحد.

الشور

برغم الزيف الذي يعتريه  
برغم السهام الدفينة فيه  
يظل القليل على مابه  
أجل وأكبر من قاتليه

• • •

يا رب قلبي لم يعد كافيا  
لأن من أحبها تعادل الدنيا  
فضع بصدري واحدا غيره  
يكون في مساحة الدنيا

ما دمت يا عصفورقي الخضراء حبيبي  
فان الله في السماء

• • •

لو كنت يا صديقي  
بمستوى جنوني  
رميت ما عليك من جواهر  
لعت ما لديك من أساور  
وغت في عيوني

• • •

عشرين ألف امرأة أحببت  
عشرين ألف امرأة جربت  
وعندما التقيت فيك يا حبيبي  
شعرت أني الآن قد بدأت

• • •

ما زلت تسألني عن عيد ميلادي  
سجل لديك اذن.. ما أنت تجهله  
تاريخ حبك لي.. تاريخ ميلادي

• • •

ورغم ولع البعض برد كل الظواهر الجديدة الى التأثير بالتيارات والاتجاهات الغربية في الشعر الحديث الا أن اصول هذا الاتجاه ضاربة في أعماق الوجدان العربي وتاريخ الشعر العربي، ولن يحتاج الشاعر العربي الحديث الى أن يتأثر فيها بمذاهب جديدة قد يحمل رايها أحدهم في يوم من الأيام فيصف الروح العربية بأنها روح تميل الى الاستقصاء والتحليل وتتبع الجزئيات واستبطان الظواهر وينكر عليها عدم لجوئها الى الایجاز والتركيز والاعتماد على اللمحة الموحية.. وسبحان مبدل الاحوال..

وقد يروق للبعض أن يتهمنا بالتعسف لانتزاع بعض هذه الأبيات من قصائدها وتقديمها كنهاج مفردة لما نريد بيانه والتأكيد لفكرتنا عن قصيدة البيت الواحد. وهو تعسف - بفرض وقوعه - نتلمذ فيه على أعلام كبار ونسير فيه على هدي أئمة لهم شأنهم الخطير في تاريخ الشعر العربي، وتاريخ تطور النقد الأدبي. فكتب المختارات مثل

حاسة أبي تمام ووحشياته وكل من تقدمه او سار على منواله وكتب الأمالي والموازنات تزخر بأمثلة عديدة على هذه الطريقة في استخلاص هذه النصوص النادرة من قصائدها. ويبرر هذا التصرف لدينا ما نؤمن به من أن القصيدة العربية القديمة من حيث اعتمادها على استقلالية وتعبرها عن حالات وجدانية أو فكرية متعددة قد انتهت الى أن تكون بناء مركبا من ادوار عدة وتألقت في كثير من الأحوال من جملة القصائد التي يمكن تقديمها كنهاج مستقلة دون ان يشكل ذلك عدوانا على النص الذي يجمعها أو اخلالا به.

لقد تعرض الشاعر العربي الى أنواع متعددة من الضغوط التي أدت به في كثير من الأحيان الى التضحية بالتعبير عن ذاته وجعلت القصيدة لديه مجموعة من القطع او الدوائر يقوم فيها باسترضاء هذه الضغوط التي تمثلت في القبيلة ثم الحكام ثم المفاهيم الاجتماعية السائدة. وقد اضطرته هذه الضغوط الى تهريب ذاته في دائرة صغرى ضمن هذه الدوائر العديدة في القصيدة وهي في الغالب الدائرة الهامة التي خلدت ووقع التركيز عليها في الاختيارات لانها تمثل تجربة الشاعر ووجدانه الحقيقي وموقفه من الحياة. فاذا اجتمعت هذه الدوائر أمكن للقارئ ان يتعرف من خلالها على الكون الشعري للشاعر.

وبعد، فاننا نشعر أن الشاعر العربي قد عبر عن أجل تجاربه في الحياة، وحدد موقفه، وصور شخصيته ونظراته الوجدانية، وخفقاته الوجدانية في أبيات قليلة مفردة مما يدخل في اطار هذا المعنى الذي قصدناه بقصيدة البيت الواحد. وتلك الدواوين الكبيرة التي تفزع منها الناشئة انما تنطوي على جواهر شعرية متألقة في جيد كثير من القصائد تنتظر من يحسن استخراجها ليعود هذا التراث الوجداني العظيم متألقا زاهيا مشعا في العقول ناشرا الغبطة في النفوس.. ولكن هل يرضى الشاعر بأن تكون حصيلته من رحلة شعرية طويلة جملة من الأبيات المتفردة؟ ومع ذلك فانه لم يخلد أي شاعر وفي جميع الآداب الا بأبياته المتفردة ولحظاته الشعرية القصيرة النادرة. وأفة الشعر شعراؤه المحترفون اولئك الذين يريدون أن يُعرفوا بصفة الشعر مدى الحياة، والشعر في حقيقته لحظات نادرة في حياة الانسان.. ومن هنا كانت قيمته التي تسمو به على كل الفنون.

طربلس (الجاهلية)

# هكذا، نعم، ببساطة...

## الدكتور محمد نور الدين

وحاجاته وممارسته المعيشية والسياسية - الإيديولوجية التي تكفل له تحقيق ذاته كإنسان.

الحرية، من هنا، بالمفهوم المادي، هي حرية الجماهير كلها في:

الحصول على الغذاء والسكن والملبس، أولاً، وفي تفرعاتها الأخرى كالطبابة والتعليم ووسائل الترفيه والنقاهاة - وهي الوظيفة المعاشية.

وثانياً في ممارسة الانسان لوظيفته السياسية - الإيديولوجية: في التعبير عن فكره قولاً وكتابة «كلاماً عادياً» أو «ابداً فنياً»، وفي الممارسة السلطوية ضمن تركيبة تنظيمية محددة ولغاية محددة وواحدة: الإنسان.

هكذا، نعم، ببساطة..

ولأنها «تبسيطة» إلى هذا الحد فهي جوهرية - الحقيقة بذاتها.

خارج الوظيفة المعاشية لا مجال للسياسي - الإيديولوجي كممارسة عامة - شعبية. نحن هنا لا نضع الديالكتيك جانبا. لكن الواقع المعيشي هو المنطلق والغاية، وخارجه تصبح ممارسة الأدلجة، كمنظرية مضادة أم كنظام قائم، تصبح في أحسن حالاتها فقاعةً نخال دوبيها انتصاراً، فإذا هو انتصار للحماسة فقط. ويصير تاريخنا المعاصر تاريخاً من الحماسة المنتصرة.

الحماسة المنتصرة بالضبط رديف «الانتصار الجزئي» المتكرر عام ١٩٦٧ و ١٩٧٣ و ١٩٧٨ و ١٩٨٢. وبعد كل «انتصار جزئي» نجد الجرح في اتساع والدرب أكثر انسداداً.

أين هي الأزمة؟ في انعدام الحرية.  
ما هو الحل؟ في تأمين الحرية للمواطن.

- ١ -

في ذلك الأحد من «أيام حزيران الثانية» كان مطار تلك المدينة الأوروبية يعجّ بكل ألوان التفاؤل والأمل بالانتصار، كأننا في الأيام الأولى من حرب حزيران الأولى. لكنني حين ضغطت على يدي صديقي العائد مع المتطوعين للقتال ضد الغزاة، كنتُ كمن يدخل لحظة من التجلي الصوفي والصفاء الذهني حين قلتُ له: «نحن العرب، يا صديقي، لا نملك سوى الحماسة. إنها ضرورية لكنها غير كافية» وما ان أقلعت الطائرة بالشباب حتى كانت دمعة من الدم تنهمر قرناً من.. الواقع العربي.

- ٢ -

كلما خضنا حرباً نقول: «انهزمنا، لكن العدو لم يحقق هدفه الرئيسي» أي اننا انتصرنا جزئياً أو بكلام آخر: ما زال بعض الواقع المهترئ «سليماً» و«سالمًا» من التدمير والخراب. هكذا منذ أكثر من خمسين سنة. تارة «حافظنا على الأنظمة الوطنية» وتارة «طبعة منقحة ومزينة من كتاب الوحدات والإتحادات والتضامات والقمم» وطوراً «الجيش الآن أضعاف ما كان عليه». فنمتلىء ثقة، وإذا تنطلق الرصاصة الأولى تنفجر حماسة. وما إن نصحو - ويا للهول - فكأن شيئاً لم يكن ولكأننا لم ننهزم. وتكرر دورة التاريخ والتاريخ وننتهي إلى كتاب مصور «يوثق» للحرب.

- ٣ -

نحن نملك الحماسة وينقصنا كل ما تبقى.  
نحن لا نملك إلا الحماسة وينقصنا كل ما تبقى: الحرية.  
الحرية رديف الانسان. الحرية ممارسة انسانية. والانسان هو حريته.

الحرية منطلقها وأداتها وغايتها الانسان: الانسان بوظائفه

«التاريخي» الفاعل.

كـمـثـقـفـين نـسـتـهـدـف أنـفـسـنا مـشـرـوعاً شـعـبياً «مـحـكـومون»  
بـالـخـيـار الـثـانـي الـذي يـعـنـي «حـريـتـنا» الـأكـيـدـة الـتي تـجـد  
حـيـزها الـكـامـل نـحو التـنـفـيـذ في ظـل الـأنـظـمـة الشـعـبـية الـحـقـيـقـية.  
أـمـا في حـالـة الـأنـظـمـة القـمـعـية - وـهـو مـا يـعـنـينا هـنـا  
مـبـاشـرة - فـإن خـانـة الـ«يـك» الـتي يـحـشـر فـيـها المـثـقـف العـرـبـي  
تـتـطـلـب مـنـه «الصـمـود» أـمـام الـاغـراءات المـسـتـمـرة، وـما  
أـكـثـرها، مـن جـهـة وـالـتـحـام حـتى المـوت بـقـضـايا الجـمـاهـير مـن  
جـهـة أـخـرى.

السؤال: كيف نصل، نحن مثقفي خانة الـ«يك» إلى هذه الجماهير؟

هكذا، نعم، ببساطة:

بـالمـعـاشـة الدائـمة لـواقـع، وـهـمـوم النـاس: مـع العـامـل في  
مـصـنـعـه وـالـفـلاح في حـقلـه، وـالأـطـفال في أزـقـتـهم وـالفـقـراء في  
أكـواخ التـنـك وـالبـاطـون، وـما سـمـي زـجـاج السـيـارـات عـند  
تـقـاطـع الطـرق.. عـنـدهـا يـصـبـح دقّ مـسـار في نـعـل حـذاء مـع  
عـامـل في مـصـنـع مـشـهـداً مـسـرحياً، وـالنـهـوض عـند الفـجـر مـع  
مـزارعـي التـبـغ قـصـيـدة وـاللـعب مـع الأـولـاد في الزـواريب فـصلاً  
مـن رـوايـة.

حـين «يـمارس» الشـاعـر قـصـيـدته وـالـروائي رـوايته وـالفـنـان  
لـوحـته وـالفـيـلسـوف نـظـريته وـرجـل الدـين عـظـته، لا يـصـبـح  
العـمـل الفـنـي أو الـكـلام المـوجّه أو النـظـرية الفـلسـفية هـلـوسـة في  
فـراغ مـن فـراغ وـإلى فـراغ. وـلا تـعـود الدـجـاجـة تـتـلبـس بـريش  
الطـاووس وـلا القـصـيـدة الطـالـعة مـن نبـض وـعـرق ودم الفـلاح في  
جـنـوب لـبـنـان أو صـعـيد مـصر أو ريف العـراق وـسـوريـا أو أزقة  
المـغرب «تـزهو» بـالقـبـعة الـانـكـليـزيـة أو رـبـطـة العنق الفـرنـسيـة،  
بـل بـدشـداشـة و«حـطـة وـعـقال» مـجـبـولة بـمـرارة التـبـغ وـتـنـضـح  
بـرائـحة الأـرض.

في هـذه «المـارسة» الفـعـلية لـلـمـنتـوج الثـقـافـي تـتـحـقق حـرية  
المـثـقـف وـالمـثـقـفـين.

مـثـقـفـي الجـمـاهـير.

مـثـقـفـي المـارسة.

مـثـقـفـي الوضـوح.

مـثـقـفـي الأصـالة.

مـثـقـفـي الحـقـول وـالمـصـانـع وـالأـكـواخ وـالأزقة..

وفي هـذه الحـرية - انتـفاء وـنفـي «لـآخـرين»:

مـثـقـفـي المـقـاهـي.

مـثـقـفـي أـحـدث النـظـريـات الغـربـية.

قـد تـبـدأ الخـطـوة الأـولى مـن مـوقـع السـيـاسـي -  
الإـيـدـيـولـوجـي، الـذي قـد يـكـون نـحـبـوياً، لـكن في اتـجـاه وـلـغـاية  
المـوقـع المـعـيشـي لـكـل الجـمـاهـير، لـتـنـكـص بـعد ذـلك في اتـجـاه  
السـيـاسـي - الإـيـدـيـولـوجـي الـذي يـصـبـح، بـالـضـرورة، شـعـبياً.  
هـكـذا، نـعم، بـبـسـاطة..

حـتى السـلـاح المـتـطـور وـالحـديث، بـانـتـفاء الشـرط المـعـيشـي هـو  
«حـمـاسـة» أـخـرى تـضـاف. التـأيـيد الدـولي كـذـلك... تـراكم  
حـمـاسـات!

مـن أين نـبـدأ؟

بـالمـدرسة المـجـانـية لـلـجـمـيع.

بـالمـسـتـشفـى المـجـانـي لـلـجـمـيع.

بـالمـسـكن الـلائق لـلـجـمـيع.

بـالعـمـل الشـريف لـلـجـمـيع.

بـبـيـئـة صـحية لـلـجـمـيع.

بـضـمـانـات حـيـاتـية لـلـجـمـيع.

ثم، بـالمـارسة المـسـؤـولة لـحـرية التـعـبـير وـالـكـتـابة وـالتـدرج  
الـسلطـوي.

عـنـدهـا، إذ يـضـفـط كـل وـاحـد مـنا عـلى الزنـاد وـيـحـكـم  
الـقـلب - لا الأصـابع - قـبـضـته عـلى القـنـبـلة الـيـدـويـة، دـون  
خـوف أو قـلق عـلى مـصـير وـمـسـتـقـبـل أـولـاد أو زـوجـة أو بـيـت أو  
كـلمـة تـكـتـب.. عـنـدهـا نـخـرج مـن حـمـاسـتنا الـيـتـيمـة وـغـلـك  
حـريـتـنا - نـمـلك كـل شـيء وـنـتـصـر.

هـكـذا، نـعم، بـبـسـاطة!

- ٤ -

المـثـقـف العـرـبـي؟

مـشـروع التـحـام بـقـضـايا الجـمـاهـير لـم يـتـحـقق بـعد!  
والمـسـأـلة هـي: كـيـف نـصـل؟

المـثـقـف - أـولاً - هـو إنـسـان «تـارـيـخي» لا مـكان لـه  
خـارج السـيـاق الزـمـني للـواقـع بـمـخـتـلف ظـواهره وـتـناقـضـاته.  
والمـثـقـف العـرـبـي، إـن كان يـسـتـهـدـف نـفـسه مـشـرـوعاً جـمـاهـيرياً، أي  
مـن أـجل الجـمـاهـير السـاحـقة وـالمـسـحـوقـة مـن أـمـتنا، فـهـو «مـحـكـوم»  
بـواقـع هـذه الجـمـاهـير: الأمـية، الفـقر، المـرض، الجـهـل، التـخلف،  
التـناحـرات القـبـليـة وـالعـقـديـة. وـهـو لـذـلك أـمـام خـيـارين لا ثـالث  
لـها: إمـا السـير خـارج «الـخط الجـمـاهـيرـي» «حـفاظاً» عـلى كـمـية  
المـعرفة الـتي تـلقـاها أـسـاساً في الخـارج، وـبـالـتـانـي وُضِعَ نـفـسه، شـاء  
أـم أبـى، في مـوقـع المـتـقـاطـع تـلقـائياً مـع «الـآخـر» المـضـاد، حـكماً،  
لـلـجـمـاهـير. وـإمـا التـحدـث إـلى هـذه الجـمـاهـير، كـجـزء مـنـها، عـن  
طـريق المـارسة الـيـومـية، بـأدـواته الخـاصـة، حـتى يـؤـدي دورـه

حنا مينة في كتابه «ناظم حكمت - السجن، المرأة، الحياة» أن ملك الملوك تيمورلنك سأل مرة الشاعر كرماني:

- يا كرماني، بكم تشتريني لو عرضت في سوق البيع.  
فأجابه قائلاً: بخمسة وعشرين ديناراً.

قال تيمورلنك في كثير من الدهش:

- ولكن حزامي وحده يساوي هذه القيمة!  
فأجابه كرماني: انما كنتُ أفكر بحزامك وحده، لأنك أنت نفسك لا تساوي فلساً واحداً.

- ٦ -

هكذا، نعم، وبكل بساطة، نعثر على الطريق، «نهدي»  
ونكون واضحين كأقدام أولاد الأزقة الحفاة ونعرف كيف  
نحيا مع الشعب وغوت كواحد «كلنا من أجل واحدنا،  
واحدنا من أجل كلنا. فأن تكون سجيناً فليس بمسألة.  
القضية هي ألا تستسلم... عندها فقط نخجل - كما ناظم  
حكمت - من «الرفاه» الذي شعر به شاعر الإنسانية  
التركي، بعد أخذه... حمّاماً!

د. محمد نور الدين

بيروت

مثقفي الغموض.

مثقفي التعالي والتوقع.

مثقفي التفریب..

تحدد المعادلة - المواجهة:

المثقف الشعبي من جهة والمثقف «الآخر» كائناً من كان:  
البورجوازي الديني، الإقليمي، المثالي، النفعي.. الخ من  
جهة ثانية.

وتتضح الممارسة: فهل من عذر بعد أمام المثقف العربي  
الحقيقي - المثقف العربي الشعبي لأن يمارس دوره بعد وأثناء  
وخارج الهزائم - الحماسات المنتصرة؟

هكذا نعرف كيف نصل:

بالصمود - التعرّبة.

بالنظرية - الفعل.

وينقلب السؤال إلى:

كيف يصبح المثقف العربي مثقفاً شعبياً؟

- ٥ -

عن كتاب مكسيم غوركي «حكايات من إيطاليا» يورد

دار الآداب

قصّة  
حديثة  
عصرية

للشاعر د. محمد نور الدين

# إنها مدينتي

## هيام محمد

«سأدعه يرن.. لا أحتمل أحداً كائناً من يكون.. سأغلق أذني.. كم أنا ضجرة، ثم إني مجازة ومن حقي التمتع باجازتي حتى آخر يوم»..

رن.. رن.. رن «ما الذي سأفعله؟ إني متعبة ومريضة».

نظرت الى الساعة الصغيرة المصلوبة فوق الجدار أمامها.. كانت تعلن العاشرة صباحاً، قفزت وهي تدفع الغطاء عن جسدها.. رنين التلفون لا يطاق.. آه.. تنفست بعمق.. الربيع جميل.. أحلى أيام هذه المدينة الحبيبة، وأقصرها كذلك.. فتحت الشباك.. شط العرب، النهر الأزلي بروعته وعنفوانه، ينزع عنه قميصه الحريري ليرتدي بدلة كاكية ويعتمر خوذة حديدية ثم ينتصب شاهراً سيفه.

- ألو..

- الحمد لله.. أنت هنا، ظننتك في المدرسة.

- ولماذا؟ لا زلت مجازة..

- ألم تسمعي القصف المدفعي، حتى إن كنت نائمة كيف لم تسمعيه، كان قوياً جداً هذه المرة.. عرفت أنه كان موجهاً نحو «محلة العباسية» ولذلك اتصلت، خابرت المدرسة كثيراً ولكن التلفون ظل مشغولاً..

لم تسمع كل ما كانت تقوله زوجة أخيها..

العباسية.. الولد.. المدرسة.. أغلقت الساعة.. ابني.. المدرسة.. ربما استهدف القصف المدرسة بالذات، ربما هو الآن متناثر داخل صفه.. اقشعرت.. «من أسدل الستائر السوداء الحالكة فوق بياض عيوني؟» كورت كفها اليمن وظلت تضرب رأسها بقوة.. أرادت أن تفيق من أفكارها وبسرعة.. معطفها الاسود يترنج فوق كتفيها.. اللعنة.. أين مفاتيح السيارة؟ خرجت نحو سيارتها، حمداً لله لم تحذوها، تحركت سريعاً.

حطّ الليل.. في غرفة صغيرة بأعلى شقة في البناية وقفت تحلق بالنجوم المفروشة في الظلام فوق المدينة.. البرد كان ربيعياً ينعش الروح.. هذه المدينة الخضراء الوديعه تبسم بوداً ونعومة أمام عينيها الغارقتين في التيه.. «من الممكن أن أقف هكذا أحلق في الظلام الى ما لا نهاية».. البحر يصخب بامتداد سمعها، تحجب الظلمة زرقته الرائعة.. وهناك وعلى بعد آلاف الكيلومترات يمتد شط العرب على طول مدينتها الساحرة السمراء، أزرق دافئاً، يغوص بالذكريات داخل قلبي.. تفص.. تبتلع ريقها بصعوبة..

- بردت قهوتك.. «الصوت الهامس ينطق من جديد التفتت بسرعة، لم تلتقي نظراتها إلا بجدران الغرفة الأربعة كانت مغطاة بورق أنيق مصقول يشبه الى حد بعيد بلوزتها المقلّمة التي تلتصق بجسدها المحموم..

- هل أنت محومة؟

كفها الصغيرة ترتفع نحو جبينها سريعاً

- لا.. إنما ضجرة..

تضحك، إنها تعاود الحديث مع نفسها.. الغرفة خالية الا من بضعة كراسي تتناثر بنظام، وإلا من فنجان القهوة البارد المغروس امامها.. منذ أكثر من خمس سنوات وهي تعيش حواراً ساخناً مع هذا الصوت الهامس الحنون الذي يخاف عليها من نفسها كما يقول..

- سأشرب قهوتي..

رفعت الفنجان نحو شفيتها وبدأت بالارتشاف.

- أتريد أن أعمل لك فنجان قهوة؟..

كفها ترتجف.. قطرتان صغيرتان تتدحرجان فتيقعان بلوزتها الجديدة. تحلق بها قليلاً ثم تبسم..

يرنّ التلفون..

والصخب.. أجساد السيارات متراصة، امتدت بجسدها عبر النافذة نحو الشقة الصاخبة، « كم هو بعيد هذا الفراغ الذي يفصلني عنهم »..

الليل يوشك أن ينتصف.. « لو أرخيت أصابعي قليلا عن خشب النافذة لتلقتني سقوف السيارات دون أن أصاب بأذى.. آه.. لو كان الظلام أقل حدة، لتمتعت برؤية البحر.. منذ صغري وأنا أحب الغوص في أعماق البحر.. أحلى الأيام تلك التي أكون مستقرة فيها عند قعر البحر، أنبش قاعه علني أقدر على حفر قبر صغير يكفي لاحتضان هذا الجسد الذي يزداد غربة عني يوماً بعد يوم.. حفرت كثيراً حتى تكسرت أطافري.. سلطت نظراتها فوق كفيها المستريحين على ساقها الممدودة قرب فنجان القهوة الصابر، المنتظر.. أطافرها متقشفة..

ابتلع البحر جمال أصابعها وطراوة كفيها.. القبر المبلول ما زال غير مكتمل.. « لو كان جسدي أقل امتلاء لنت في قبري منذ اليوم ولبدأت بمراقبة أسماك البحر المتوحشة ».. - نرجس.. انه نرجس، اشتر لي باقة الورد هذه.. توقفت سريعاً ودون أن يتكلم، أوماً للصغير الذي هرول بدوره نحوهم وباقة النرجس تحتض فوق صدره لاهثة..

- بكم هذه الباقة يا صغير؟

- خمائة مليم.

- هاتها.. خذ.. شكراً..

التفت نحوها مرتاحاً.. تلقت الورد منه واحتضنته ملهوفة.. أغمضت عينيها قليلاً.. - كنتُ أحبه دائماً.. - ليتك تحييني دائماً..

تفرست بوجهه.. كان اسمر وسياً، عيناه غائرتان قليلاً.. مدت أصابعها نحو خديه العريضين.. مسدت على وجهه بحب دون أن يقول شيئاً، لكنها اقتربت منه أكثر، كانت تتراح حين تحتمي بقامته الطويلة وهما يسيران.. ظلاً يتمشيان قرب البحر.. كان يوم أحد ربيعاً..

- الحزن في عينيك.. لم أر مثل عينيك.. انها مستودع للأحزان.. نحن نحيا الربيع.. لا أثر له في عينيك.. أجل بحر يرتقي بين قدميك.. اقتربا من البحر حتى أن المياه بدأت تغمر أرجلها..

« لا يدري أنني أقصد هنا المكان دائماً.. لا يعرف ان لي فيه قبراً حفرته بأظافر كفي.. لم يكن قد رأى شط العرب حين ارتدى قميصاً كاكياً ووضع فرق رأسه خودة جندي..

في الطريق كان كل شيء يبدو على ما يرام.. « المدرسة.. يا إلهي، الأطفال الابرياء، والوجه الصغير الابيض الدور.. ترى هل جمده الرعب؟ هل ارتجف كثيراً حين دوى الصوت المرعب وحين بدأت الابواب بالاهتزاز وزجاج النوافذ بالتحطم.. هل..؟ لا.. لا..

- لا تخاف يا ماما.. نحن نفتح الشبايك فور ابتداء القصف، ونصطف خلف الاكياس الرملية التي تسور أبواب صفوفنا..

« الانذال.. الجبناء.. لم يسلم منكم حتى الصغار الابرياء ذوو الوجوه المضيئة »..

- يارب.. إحم لي يا رب.. أنقذه يارب.. انه الشمعة اليتيمة، انه نبضات القلب الواهن، انه النسمة في زمن الاختناق، إنه أنا.. أنا بكل سنوات عمري المثقلة بالهموم.. انه وحيد يارب..

سيارتا اسعاف تمرقان.. تصوتان وهما متوجعتان في الاتجاه نفسه.. سيارة دفاع مدني تتبعهما.. تيبست شفتاهما.. شط العرب يشمخ على الجانب الأيسر من الطريق، هادئاً أبيضاً مثل كل أهالي مدينتها الذين يملأون الطرقات دون أن تفارقهم ابتسامتهم الطيبة.. « المدرسة.. أين أنت؟ »..

زعم بوق سيارة جيش كبيرة محملة بالجنود.. تحركت يمينا لتفتح الطريق لحاملة الابطال.. رفعت عينيها نحوهم.. وجوههم تبسم، بيضاء مدورة بعيون واسعة.. فركت عينيها، إنهم يشبهونه.. خصلات شعره تتدلى فوق جباههم، جميعاً، يرفع أحدهم يده بالتحية نحوها.. « إنه هو، لم يسه السوء.. الحمد لله، المدرسة لم تكن مستهدفة.. الحمد لله »..

- إنتظر، اسمعني، أنا أمك.. سمعت دوي المدافع المعادية وجئت اطمئن عليك، أين ستذهب.. لا زلت صغيراً على القتال..

« ابتعدوا عنها.. ابتعدوا كثيراً.. والستائر الحالكة السواد تسدل فوق بياض عيونها من جديد »..

داست فرامل السيارة بقوة.. أوقفتها في فرع قريب.. لا أقدر على قيادة السيارة.. سأسير نحو المدرسة على قدمي، لم تعد بعيدة..

هرعت راكضة.. سيارتا الاسعاف وسيارة الدفاع المدني بباب المدرسة..

السيارات مكتظة أمام باب العمارة التي تقطن احدى شققها.. واحدة من الشقق الأرضية عامرة بالأنوار

وجهه أبيض مدور وخصلة شقراء تتدلى فوق عينيه  
الحلوتين الواسعتين..

رفع بصره نحوها، يلتف حوله عشرات الأطفال  
الصاخبين.. «كأن العدو لم يقصفهم لتوه» كانوا يبحثون عن  
شيء ما، يتزاحون..

- ماما.. انظري.. «هرع إليها» خدوده وردية، كان  
يحمل قطعة صغيرة حديدية غير مشدبة..

نظرت الى عينيه وهما تلتمعان.. لا أثر للخوف.. نظرت  
الى قطعة الحديد الصغيرة، الثقيلة وهو يرميها وسط كفها..  
سألته دون وعي..

- ما هذه؟

- إنها شظية يا ماما.. أنا وأصدقائي جمعنا كل الشظايا التي  
تساقطت في مدرستنا وتقاسمناها..  
ابتعد عنها.

ظلت مسرّة، شاخصة نحوهم.. انها مدينتي.. وهم.. هم  
ربيعة..

- آه.. انظر كم هو ساحرٌ منظرها.. انظر!

التفتا نحو الرمال.. أجساد عارية ممددة تحت الشمس..  
- انظر الصغير يتمدد عارياً لصق أمه تماماً.. ما أجملها..  
ما أروع التصاقه بأمه...

- ماما.. ماما (الصغير يصرخ دون دموع).

مديرة المدرسة تحتفظ بصلابتها وهدوئها.. بعض من  
رجال الدفاع المدني يتفحصون الأضرار.

- ابني.. أرجوك.. أين ابني؟.. هل أصيب أحد؟..

- لا تخافي.. اهدي، ابنك بخير.. أصيب طفلان وإحدى  
المعلمات.

- ولكن.. (بدأت تنتحب).

- اهدي يا عزيزتي، أصاباتهم بسيطة.. تعرفين أول  
إطلاقة معادية تكون مفاجئة ولا يمكننا تجنب أضرارها..  
في الداخل تسمع لفظاً وضجيجاً طفولياً عذبا، هرعت نحو  
الساحة.

- ابني.. أين أنت؟..

رجال الدفاع المدني يفحصون جانبا من الأضرار في  
الجدار الذي اخترقته القذيفة.

- ابني!.

هيام محمد/العراق



# أربع غرف

## رياض الصالح حسين

### ١ - غرفة الشاعر

يفتح باب الكلمات ويدخل بخطى خائفة  
في أنحاء الغرفة  
كلمات تتمدد فوق الكرسي  
وأخرى تتعلق بالشجب  
سنبلة تهرب من بين أصابعه  
وطيور تقتحم الشفتين  
يرى عشباً ينبت في المكتبة المهملة  
ونبعاً ينبثق من الحائط  
بعد قليل سوف يداهم الليل بأقمار  
تداهم أشجار الغابة  
ورمال الشاطئ  
وحصى الأنهار  
وآبار فارغة  
يلؤها بحروف سوداء  
ماذا يأخذ من جثث الأيام  
وماذا يترك

غير قصائد ذابلة  
وغبار الكلمات؟  
وبعد قليل  
سوف يداهم الشرطي  
ليسأله عن جبل غامضة  
ويجذره من استعمال «القبلة» و«القبيلة»  
ويمضي..

هو ذا الشاعر  
يفتح نافذة القلب  
يفلق عينيه  
ويجلم بقصيدة حب

### ٢ - غرفة المحارب

يتوسد خندقه الرمي وحيداً  
ويداه تحيطان برشاش مملوء بالموت  
وسياقي الزوار مساءً

زائرة تحمل للأرض قنابل ضوئية  
أخرى ستمشط بالنار سهولاً تمتد  
سياقي الأعداء مساءً  
كقطيع ذئاب كاسرة  
يلتهمون بيوت الطين  
وأشجار التفاح  
وكراسات الأطفال  
ورأس الجندي  
الجندي يرتب غرفته الرملية  
الماء هنا  
والطلقات هناك

وها هي صورة نرجسة تبسم لجندي  
يحمل رشاشاً وخضاراً  
الزوار يجيئون  
فأهلاً

يطلق طلقاته الأولى  
سيظل يقاتل حتى آخر حبة رمل من  
غرفة السائح

العالم غرفة هذا السائح  
إذ يمضي في ردهات العالم  
يجمع أحجاراً من مدن بائدة  
ونقوداً لشعوب أهلكها الزلزال  
ويجمع صوراً لجوامع  
ومتاحف

وقنايل مرعبة  
يمشي في أرصفة الدنيا  
فيرى سفاحاً فيصوره  
وبائع ليمون فيصوره  
وراقصة يسألها:

ماذا تعني (icreM) بالعربية  
ولماذا لا يزرع هذا الشعب  
السائح يفهم أو لا يفهم

يعلم أو لا يعلم  
سيظل يسير وينظر ويصور  
فالعالم غرفة هذا السائح  
والنافذة الكاميرا.

### ٤ - غرفة مهدي محمد علي

هي ذي غرفته تنهض من بين الانقاض  
مسيجة بدمٍ وعبير  
ندخلها في الليل كقديسين جيلين  
ويدخلها الشيوعيون، وعباد الشمس،  
وأخبار المدن المشتعلة

هي ذي غرفته

أبعد من وطن

أقرب من رمش العين إلى العين

ويا مهدي

أرنا كفيك

ألم تنم الأعشاب عليك

ألم تورق أغصان القلب

وماذا يحدث وتراب البصرة لنبات البصرة

هي ذي غرفته

أجل من قبر

وأعلى من شجرة نخل

وصاحبها

طير في قفص

يفرك عينيه، يبعثر أوراقاً ورسائل

يكشف امرأة في فنجان القهوة

ذات مساءً

سوف تدق الباب نباتات الزينة

تأتي الازهار، وأشجار الصفصاف

وأعشاب الغابة، وثمار اليقطين

وتحتل الغرفة

(\*) قصائد لم تنشر للشاعر الراحل رياض الصالح حسين  
تصدر قريباً في ديوان عن وزارة الثقافة في دمشق

## مناقشات

### هول مشروع د. حنفي للتجديد

محمد كامل في طيب

صرح تناقضات المشروع الداخلية، وعدم اتساقه المعرفي والنظري.

يهدف مشروع الدكتور حسن حنفي الى ((اعادة بناء علم أصول الدين التقليدي كايديولوجية ثورية للشعوب الاسلامية تمدها بأسسها النظرية وتعطيها موجهاً السلوك)) ص/٧/ المقدمة..

هذا هو المشروع المعرفي، اما غايته فهي ان يكون نظرية للعمل، وموجهاً للسلوك في سبيل اعادة بناء الانسان وعلاقته بالارض مما يكفل ازالة العثرة التي تتحطم عليها جهود البلدان النامية في التطور والتنمية، ذلك ان (( الثورة الصناعية والزراعية في البلاد النامية لا تتم الا بعد القيام بثورة انسانية سابقة عليها وشرط لها)) ص/ ١١/ .

وفي سبيل بناء هذا المشروع، وعلى طريق تحقيقه، يريد الدكتور حنفي تجديد التراث، بالعودة الى منابع الاساسية للتراث، الى جوهره، وجوهر التراث فيما يرى الدكتور حنفي هو الوحي معرفيا، ودين الجاهير او شعورها عمليا، وخلال هذه العودة او معها يريد المؤلف ان يعطي تفسيرات جديدة للتراث والوحي والدين عن طريق «الفهم بالحدس المباشر للنصوص المحكمة» ص/١٢٧/ او قل يريد ان يجلو عن هذه الموضوعات غبار السنين الذي تراكم عليها سواء بفعل القرون او بتأثير الحضارات الاخرى، راسماً سبل تحقيق ذلك، عبر طرق التجديد التي يقترحها ومحققاً او متابعا تحقيق مهمة الفقهاء التاريخية «التي قام بها هؤلاء خير قيام» وهذه المهمة هي ((انهم في كل عصر نفصوا عن النص ما علق به من شوائب حضارية صورية او مادية، بيئية او مزاجية، ورجعوا الى النص الخام يحرصون على معناه بكل ما فيه من تصوير وتخيل فالنص ذاته، ضمن من كل عمل حضاري عليه» ص/ ١٢١/ .

في مشروع الدكتور حسن حنفي «التراث والتجديد» يتداخل المشروع السياسي مع المشروع المعرفي تداخلا يشير الى مأزق، ويكشف عن منهج قديم يستعاد تحت وهم التجديد او محاولته، فالمشروع السياسي لدى د. حنفي يطمح الى النفاذ الى معتقدات الجاهير، وكشف اصول هذه المعتقدات، في سبيل اعادة هذه الجاهير الى جوهر معتقداتها، هذا الجوهر الذي علاه الصداً وغبار القرون، وتلك هي سبيل الدكتور حنفي لتغيير الواقع والمجتمع، تلك هي الطريق التي يراها صاحب المشروع لتجاوز مشكلات التخلف، ومن هنا فالمشروع المعرفي يريد أن ينظر ويمنطق، بل وان يتعلل ويبي هذا المشروع السياسي، ان يعطيه مشروعيته ومنطقه الداخلي، لكن المشروع المعرفي، يفقد وهو يبني نفسه، اى اثناء التنظير، مصداقيته العلمية، يفقد معرفيته، ويتخلى عنها لصالح المشروع السياسي الذي يعود ويقع اسير تناقضات المشروع المعرفي كما سنحاول ان نبين:

من المعروف ان المشروع المعرفي، اى مشروع، وبما هو مشروع معرفي، يريد الحقيقة بمعنى العلم، بينما المشروع السياسي، وبما هو مشروع سياسي، يتعامل مع الوقائع والاحداث والتوازنات ونسبة القوى، يتعامل مع الراهن، وفي محاولة الدكتور حنفي، يكتسب المشروع السياسي مشروعيته وتسويغه، بل ونقطة ارتكازه وانطلاقه من بؤس الراهن الذي نعيش، اما المشروع المعرفي فيكشف في «التراث والتجديد» وجهها آخر قد يكون صورة لمأساة التخلف التي نعاني، والتي يحاول المشروع السياسي تجاوزها.

عند الدكتور حنفي يتجابه هذان المشروعان وهما يحاولان الاتحاد والتضافر، وفي محاولتها الاتحاد، وفي تنافرها الواقعي، يشخصان واقعا ويكشفان فكرا، بل وازمة فكر يحاول ان يصارع الراهن بسلاح الماضي، فيقع صريعا، يقع

باعتباره نقطة البدء اليقينية التي ليس قبلها شيء، وكل شيء بعدها يكون من خلالها.

((والشعور ايضا جزء من بيئتنا الثقافية المعاصرة التي انطبعت بطابع الثقافات المعاصرة واصبح موضوعا شائعا. لقد استطاعت الحضارة الاوربية بعد نضال دام أكثر من أربعة قرون إثبات الإنسان والشعور الإنساني كنقطة بدء يقينية ليس قبلها شيء، وكل شيء بعدها يكون من خلالها. وهذا هو معنى الكوجيتو الديكارتي واستمرار النضال باسم الشعور حتى تأكد مرة ثانية في القصيدة عند هوسرل. وبعد عصر الترجمة الثاني الذي بدأ لدينا منذ قرنين اصبحت لغة الشعور متداولة وصار بعد الشعور شائعا. فالشعور وارد من التراث والتجديد سواء بسواء. لغة الشعور لغة شائعة ومعروفة وموجودة في الخزون النفسي عند المثقفين المعاصرين... الخ) ص/١١٦.

اذن الوحي والشعور هما الاساس، وباستنتاج بسيط يمكننا الوصول الى نوع من الحلولية الصوفية لدى الدكتور حنفي، فالوحي يصبح حالاً في البشر، ويتمظهر كشعور، واذا لم يكن الأمر كذلك حدث تناقض او خلاف بين الشعور والوحي، وهذا ما لا يرتضيه الدكتور حنفي حتماً، لا بل انه يشير في موضع آخر الى ان الوحي عام في (( كل الحضارات)) تماماً كالشعور العام المشترك بين البشر.

«والعمليات العقلية التي حددت طبيعة الظواهر الفكرية هي وراء بناء العلوم، وهي عمليات عقلية واحدة تنشأ في كل حضارة تبدأ من معطى مركزي واحد هو الوحي وبمعرفتها يمكن اعادة من جديد ابتداء من العصر الحاضر (( ص / ١٢٧.

هنا يعم الدكتور مشروعه، مثلما يعم الوحي والشعور ويسحبها على كل الحضارات، ولا ندري إذا كان الدكتور جادا في تقريره ان العمليات العقلية في كل حضارة تنشأ من الوحي، فالانطلاق من الوحي قد يصح على الاديان الثلاثة لا على الحضارات، واذا لم يكن ذلك، فأَيّ وحي تنطلق منه الحضارة الصينية او الإغريقية، او حضارة القرن العشرين؟ اننا نتساءل هذا السؤال على الرغم من ان الدكتور يحاول ان يفرق بين الوحي والدين، لكن تلك محاولة متكلفة، وسياسة، بمعنى غير معرفية، غير علمية، في نظرنا على الاقل. بعد ذلك نتساءل: كيف يمكن تخصيص وحي وشعور حضارة معينة والتكلم عن العودة الى تراثها تحديدا وإنكار الحضارات الاخرى وتراثها طالما كلها من مصدر واحد هو الوحي بإطلاقه، لماذا الاقتصار على الوحي الاسلامي واعتباره بديلا

هذه المهمة الفقهية المعاصرة، وذات البعد السياسي والمعرفي، اى نفص الشوائب الحضارية عن النص / - التراث - الوحي / هي ما يندب الدكتور حنفي نفسه لها، وهي المدخل الى مناقشة المشروع، بل هي اساس تناقضات المشروع الداخلية، فصاحب المشروع يتعامل مع التراث كمعطى ثابت، اساسه وجوهره الوحي الذى يضعه المؤلف خارج نطاق النقاش، وبهذا فالدكتور يصادر على المطلوب منذ البداية، وليس من المجدي مناقشة هذه النقطة، لان الدكتور حنفي يرفض مناقشتها، لكن اذا كان الدكتور يرفض مناقشة الوحي ومصدره، ويعتبر ذلك حواراً بين الصم، فللقارئ الحق ان يرفض هذا المنطلق بالقوة نفسها التي يتمسك بها الدكتور حنفي، هذا اذا كنا نضع في اعتبارنا ضرورة علمية المشروع المعرفي وليس «ضرورات» المشروع السياسي.

بعد التأسيس بالوحي يتقدم الدكتور حسن حنفي ليهاجم التاريخ ضمنياً فالتاريخ لا يفعل شيئا سوى مراكمة الغبار على هذا الجوهر الخالد - الوحي - . واذا كانت الحقيقة المطلقة تكشف عن نفسها لدى هيجل عبر احداث التاريخ ووقائعه فان هذه الاحداث والوقائع التاريخية لا تفعل شيئا لدى الدكتور حنفي سوى الابتعاد عن الجوهر الصحيح، عن الوحي، لا تفعل شيئا سوى ردم الوحي بالغبار، وفي سبيل اعطاء الوحي ديناميكية يفتردها في مفهومه ومنطوقه، كوحي، اى كمعطى ذى مصدر قبلي، سرمدي، فان الدكتور حسن حنفي يلجأ الى «اسباب النزول» للتذكير بأن الوحي أتى موافقا لحاجات الجماعة وضرورات الواقع، لا بل ان الوحي كثيراً ما كان ينزل مؤيداً للوقائع التي حدثت كما يذكر الدكتور حنفي، وهنا يتساءل القارئ:

كيف يستطيع منطق الثبات والاطلاق - الوحي - ان يتناسب مع منطق التغيير والحركة - اسباب النزول، او واذا كان الوحي قد نزل كاستجابة يومية للاحداث والوقائع فما الذى يعطيه صفة الديمومة والصحة المطلقة والمرجعية؟! ما الذى يجعله حكماً ومرجعاً لكل الوقائع التي تأتي طالما كان نتيجة واقعة محددة ومشروطة بظروفها؟ ثم اذا كان الوحي عاماً وانسانياً وكامناً في أساس كل الحضارات، كما يرى الدكتور حنفي، فلماذا الاقتصار على الوحي الاسلامي في دعوة العودة، لماذا الانطلاق من اللحظة الاسلامية تحديدا اذا كان للوحي مثل هذا الاطلاق، مثل هذه الديمومة مثل هذه العالمية؟!

مع الوحي يطرح الدكتور حسن حنفي «الشعور»

للوحي المطلق الى درجة تقرير أن « الحضارة الاسلامية قادرة على تمثل ثقافات الشعوب المجاورة في قلبها لانه القلب الأوسع شمولاً والاكثر عقلانية. » ص/٨١.

لماذا الهجوم على الحضارة الأوروبية اذا كان الوحي واحداً واذا كان ((الذهن الانساني واحد والحقائق واحدة)) ص/٨١ وما معنى معزوفة صراع الشرق والغرب - حضاريا - في هذه الحالة؟ تلك تساؤلات عن تناقضات في صميم المشروع، وربما تكون الاجابة عليها كامنة في بنية مشروع الدكتور حنفي، اى في تداخل المشروع السياسي بما يتطلبه من ايدولوجية تسوية، مع المشروع المعرفي بما يتطلبه من علم، فهذا التداخل، وهذه المحاولة للجمع والتأليف هي السبب في هذا التناقض الظاهر، ذلك ان مشروع الدكتور حنفي ينطلق سياسيا من حقيقة وقوع المجتمعات المختلفة تحت هيمنة الرأسمالية (الغرب) مما ادى الى نشوء وسيطرة ثقافية ثقافة كولونيالية تائهة تعبر عن الاوضاع التاريخية لهذه المجتمعات، تعكس ماضيها من جهة وحاضرها المستلب من جهة اخرى، وما من مشروع سياسي لتغيير واقع واوضاع هذه المجتمعات الا وينطلق من هذه الواقعة - الحقيقة لكن تحليل هذا شيء والحديث المكرور عن (( صراع الغرب والشرق)) شيء آخر، بل انه ليختلف تماما عن اقامة مجابهة بين الشرق - والوحي - وبين الغرب - الرأسمالية - العلم - الاشتراكية - الماضي، الحاضر... الى آخر هذه الثنائيات التي يتهم الدكتور حنفي الرأسمالية (اوروبا) بابتداعها في حين انها في اساس كل مفهوم ديني (الله - الشيطان - الجنة - النار - المؤمن - الكافر - الطاهر - النجس - الحلال - الحرام... الخ ) بل ان التفريق بين الشرق والغرب مجرد ذاته هو مفهوم ثنائي.

وهكذا فالمشروع المعرفي - النظري - للدكتور حنفي ينكمش حتى يصبح خادما للمشروع السياسي ومسوغا له بدل ان يكون منطقا داخليا، ومنهجاً للبحث والمعرفة، وسبيلا للوصول الى الحقيقة الى العلم، وهكذا نخسر المشروعين معا بخسارتنا لمشروع التجديد اجمالا.

ان هذا التدخل والخلط بين المشروعين، بين مستوي التحليل السياسي والمعرفي، قاد الدكتور الى تناقضات بل ومغالطات اخرى نعرض اهمها، وهو ما تجلى في اختلاط مستوى التحليل الفلسفي بمستوى التحليل اللغوي، وفي استعمال المصطلحات بأكثر من معنى، فمثلا يقول الدكتور « المثالية بطبيعتها دعوة الى الثورة، للتغيير، خاصة اذا كانت تيارا للشباب. فقد فهمت المثالية خطأ عن قصد، وذلك باتهامها بأنها انعزال عن الواقع، وقضاء عليه وتحويله الى فكر

في مقابل الواقعية الملتزمة بالواقع، والبادئة منه، والتي تعيش عليه، في حين ان العكس هو الصحيح، فالمثالية حركة رفض للواقع، ومناداة بواقع افضل، وثورة على الواقع القائم وتطلع نحو المستقبل، في حين ان الواقعية تسلم بالامر الواقع، وابقاء على الأوضاع القائمة، وفهم لما هو موجود دون وضع احتمالات اخرى لما يمكن ان يكون موجودا. » ص/٤٧.

ليس لثلى ان يشرح لدكتور في الفلسفة الاختلاف بين المثالية كمصطلح يدل على مدرسة فلسفية وفكرية معينة، أياً كان الموقف منها، وبين المعنى اللغوي او الشعبي الشائع للكلمة، فالدكتور يعرف تماما الاختلاف، ولنتنقل الى مثال آخر يستخدم فيه الدكتور حنفي « الشعور » كاصطلاح يعنى به المصدر الاول والمباشر للمعرفة.

« والشعور هو وصف حقيقي للمعرفة وللوجود إجابة على سؤالي: كيف يحصل الانسان على معرفة، وكيف يعيش الوجود، لا شيء في العالم الخارجي يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور » ص/ ١١٥ هنا يستخدم الدكتور الشعور بمعنى الاحساس المادي.

ثم يعود الدكتور ويستخدم الشعور بمعنى آخر يقول: « والشعور مطلب من مطالب العصر، وكثيراً ما نجد في ادبنا المعاصر دعوة الى الاحساس بما يدور حولنا، ونداء لليقظة الداخلية وخطاباً موجهاً مباشرة الى شعورنا ((لاحظ الشعور موجه الى الشعور - والشعور مطلب وليس حقيقة واقعة، ولنتابع)) يقظة الشعور، وهو هدف المصلح وغاية المجدد، أمل المفكر، وبغية الثائر، وهوان يعي الانسان موقفه في الحياة حتى يشعر بذاته وبما حوله وبأبنية الواقع التي هو غارق فيها، ومدى بعدها عن الابنية المثالية في الوحي، وعندما نعاني ازماتنا وهزائنا وانتصاراتنا فاننا نعانينا بالشعور » ص/ ١١٥ - ١١٦.

واضح تلاعب الدكتور بمصطلح « الشعور » والانزياح به من المستوى الفلسفي المعرفي - مصدر المعرفة - الى المستوى النفسي. والادبي، ثم استخدامه خطايا انشائية، لا علميا، فالشعور كمصدر للمعرفة، هو غير « الشعور » بمعنى الاهتمام بالواقع، أو الاحساس به، ومن الطريف ان الدكتور اذ يستخدم المعاني الشائعة رديفاً او بديلاً او عكساً للمصطلح المضبوط يتساءل مستنكراً: فمنذ متى كانت المعاني الشائعة اساساً للمعاني المضبوطة، وبحكم العرف استعمال اللغة؟ «ص/٥٣ وعلى كل فاننا لا نريد الخوض هنا في موضوع اللغة، ونظرة الدكتور لها، فذلك موضوع آخر، وان كان احد مظاهر نظرة الدكتور حنفي ومفهوماته فان يخرج عن

الماضي لا في المستقبل، متناسية تاريخ مفهوم التقدم؟! امثل هذه الرؤية الفلسفية التي تلجأ للماضي يريد الدكتور حسن حنفي انشاء ايدولوجية للجهاير الشعبية، وتكون حزب طليعي يقضي على التخلف، ويحرر الارض؟ وهل تستطيع هذه الرؤية حقا حل مشكلاتنا المعرفية والسياسية والاجتماعية، مشكلات تخلفنا عن طريق العودة الى الماضي؟!، أليست مشكلاتنا نتيجة واقع جديد لا علاقة له بالماضي وحلوله؟ أصحيح ان التاريخ هو فساد واننا كلما سرنا الى الامام مبتعدين عن الوحي، تلوثنا، وفسدنا ولهذا لا حل الا بالعودة الى الورا، والانسلال من التاريخ ((رحم الله الامام السخاوي «حين اعلن»: ((التوبخ لمن ذم التاريخ)).

اخيرا ما الذي يؤلف بين هذه التناقضات وينظمها، هي واخرى غيرها كثيرة آثرنا عدم الدخول في تفاصيلها؟! الحقيقة ان ما يبدو تناقضا إن هو الا مضمون خفي لمنطق مضمر، متناقض في ذاته، يحاول عبثا استعادة تلك المحاولة الشهيرة، وربما الخفقة والتي وقعت الفلسفة الاسلامية ضحيتها، الا هي «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتصال» والدكتور حسن حنفي، حيث يريد تجديد التراث لا يفعل غير اعادة احياء هذه المشكلة عبر تعبيرات معاصرة، مستبدلا المشروع السياسي بالحكمة او العقل، والمشروع المعرفي بالشريعة او الوحي، لكنه في استعادته على ضوء مشكلات الراهن، وتناقض المشروع وعيشته، انما يكتب لنا، ولنكن شجعانا في مواجهة هذه الحقيقة «فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من انفصال».

محمد كامل الخطيب

جوهر مناقشتنا وهدفها. اشكالية اخرى يثيرها الدكتور حسن حنفي تتعلق بمفهومه عن الوحي والمحافظة على الاصول او العودة اليها، ورفض التأثيرات الخارجية، وتجديد التراث من داخله والدكتور في هذه النقطة متفق مع ادونيس وربما الدكتور طيب تيزيني، وهنا يتساءل القارىء: كيف يمكن تجديد التراث من داخله، اليس هذا تكراراً للتراث لا تجديداً له وكيف يريدنا الدكتور حنفي ان نعتقد ان بالامكان تجديد التراث من داخله وهو يقول «والتجديد هو اعادة قراءة التراث بمنظور العصر» ص/١١٢/ ما هو منظور العصر ان لم يكن منظورا من خارج التراث، زمنيا على الاقل، كيف يريد لنا الدكتور أن نصدق انه يحدد التراث من داخله وعدته وادواته في هذا التجديد مفهومات مثل: التحليل - التركيب - الطبقات، الحزب السياسي، البروليتاريا. أليست هذه مفهومات من خارج التراث؟ بل ان الدكتور يصرح ((..... اعادة بناء للتراث من داخله بما يتيح للباحث من وسائل عصرية)) ص٥١/ ما هذه الوسائل العصرية؟! ليست الوسائل العصرية غريبة؟! بل ان الامر ليبلغ بالدكتور الذي يريد تجديد التراث من داخله ان يضبط يضبط معنى مصطلح يورده عن طريق كلمة من خارج التراث ((وظهور الانسان العامل)).

يريد الدكتور حسن حنفي ان يجلو عن الوحي غبار التاريخ، اي ان يعيدنا الى الوحي، الى النبع، وهنا نتساءل عن مضمون هذه الرؤية التي ترى في التاريخ والتأثير الخارجي فسادا للوحي وللجوهر، افسادا للمصدر ليست هي النظرية الغيبية، التقليدية التي تبحث عن المثل الاعلى في

# المنكاضل

مَرَّتْ خَيْلي بِبُيُوتِ الْفُقَرَاءِ  
طَرَقْتُ مَسَاءً كُلَّ الْأَبْوَابِ ، وَلَكِنْ  
كَانَ فَوَادِي يَسْمَعُ صَوْتاً يَتَكَرَّرُ بِاسْتِمْرَارٍ  
وَيَقُولُ بِنَبْرَتِهِ الْمَخْنُوقَةِ :

« صَاحِبُكَ الثَّائِرُ ،

فِي غَيْشِ الصُّبْحِ اسْتَوْرَدَ أَجْنَحَهُ  
جَعَلَتْهُ يَمُخِّرُ أَمْوَاجَ الْمَجْهُولِ »  
فَارْسَلْتُ عُيُونِي دَاخِلَ كُلِّ سُجُونِ الْوَطَنِ النَّافِعِ  
أَبْحَثُ عَنْهُ وَلَكِنْ

كُلُّ سُجُونِ الْوَطَنِ الْمُحْتَلِّ تُرَدُّ :

« صَاحِبُكَ الْعَاشِقُ

قَدْ خَرَجَ الْيَوْمَ مِنَ الْمَعْلُومِ إِلَى الْمَجْهُولِ »

\*\*\*

قالوا عَنْهُ مُنَاضِلُ ،

وَأَنَا

مَا زِلْتُ أَفْتَشُ عَنْهُ لِأَقْرَأَ فِي اللَّيْلِ كِتَابَهُ .

\*\*\*

فِي مَطْلَعِ هَذَا اللَّيْلِ ابْتَلَعْتَنِي الْمَقْهَى ،  
أَخَذْتَنِي بَيْنَ كَرَاسِيهَا عُصْفُوراً يَبْحَثُ عَنْ سِكِينٍ  
كَانَتْ عَيْنِي

تَتَصَفَّحُ كُلَّ وُجُوهِ الزُّبْنَاءِ ،

فَإِذَا الرَّجُلُ الثَّائِرُ يَخْرُجُ

مِنْ دَائِرَةِ الْمَجْهُولِ إِلَى دَائِرَةِ الْمَعْلُومِ الْوَاسِعِ ،

مَقْعَدُهُ يَتَوَسَّطُ رُوَادَ الْمَقْهَى . . .

لَمْ يَكْ يَقْرَأْ كُتُبَ الثَّوْرَةِ وَالْعِشْقِ عَلَيْهِمْ ،

لَمْ يَكْ يُعْطِيهِمْ دَرْساً

فِي حِمْلِ السَّيْفِ وَحِمْلِ الرَّشَاشِ وَحِمْلِ الْمَدْفَعِ ،

كَانَ يُنَادِمُ قَنِينَةَ خَمْرٍ مَعَ بَعْضِ الزُّبْنَاءِ ، لِهَذَا

جَحَظْتُ عَيْنَايَ ، تَحَوَّلْنَا نَصْلَيْنِ أَنْغَرَسَا فِي صَدْرِهِ .

محمد علي الرباوي

قالوا عَنْهُ مُنَاضِلُ ،  
يَحْمِلُ أَتْعَابَ الشَّعْبِ الْمَتَوَتِّرِ فِي صَدْرِهِ  
يَحْلُمُ بِالْفَجْرِ يَرُشُ غَلَاثِلَهُ بَيْنَ ضُلُوعِ  
حَبِيبَتِهِ السَّمَرَاءِ .

\*\*\*

هَذَا الرَّجُلُ الثَّائِرُ ،  
لَمْ أَكْ أَعْرِفْهُ عُضْواً عُضْواً ،  
لَكِنِّي ، بِالْأَمْسِ قَرَأْتُ كَثِيراً عَنْهُ  
سَمِعْتُ كَثِيراً عَنْهُ  
لِهَذَا الْيَوْمِ أَفْتَشُ عَنْهُ  
لِأَذْطُرَّ فِي اللَّيْلِ كِتَابَهُ ،  
عَلَيَّ الْقَىْ مِصْبَاحاً يَدَوِيّاً مُنْدَسّاً بَيْنَ سَطُورِهِ

\*\*\*

قالوا عَنْهُ مُنَاضِلُ ،  
هَآ إِنِّي سَفَرْتُ أَبْحَثُ  
فِي كُلِّ مَحَطَّاتِ الْوَطَنِ الظَّهَارِبِ عَنْ ذَاتِهِ .

\*\*\*

## قصة قصيرة

# البحث عن مكان للجثة

### هاتم بلعادي

حواكيرها، حيث يتميز طعم ثمارها عن كل الثمار التي لم تعجبه منذ أن غادرها، ويتجول في أزقتها التي تخترق تلك البيوت المتساندة كتفاً الى كتف، ويتزوج عروس أحلامه، يمتطي أحد خيول قريته التي تساهم في حراثة الأرض، يوزع فرحه على وجوه النسوة والرجال، وهم يزفونه، ويرقصون له، وتتفنن تلك المرأة التي عرفتها اعراس القرية كلها... أم سعد، التي كان يحكي عنها دائماً، عن وفائها، وطيبة قلبها، وزغاريدها التي تملع في سماء القرية، ومهازتها في طيخ الأعراس، وحب الناس لها... وبعد ذلك كله يتمنى أن يموت في قريته، يسير خلف جنازته الجميع، ويدفونونه في المقبرة التي تقع على إحدى روابي القرية، تكسوها اشجار شائخة معمرة، وارفة الظلال ودائمة الخضرة.

لقد سمع منه ذلك الكثير من المرات، وأخذ يتذكر حكاياته واحدة تلو الأخرى، يتخيله في تلك اللحظة الكئيبة قد قطع المسافات عبر أسلاك الهاتف واقفاً أمامه، بقوامه الطويل، وشعره الكث الذي اختلط بالشيب، وجبهته العريضة تظللها مأساة ملبدة، وصدره العريض، وابتسامته التي تقفز على شفتيه بمقدار ما يحتاجها للتعبير عن رأيه عند الحاجة إليها... وعاداته المألوفة التي يتحدث عنها كل من يعرفه في المشي باستمرار، من البيت الى العمل ومن ثم في معظم أوقاته عبر الشوارع كأنه يفتش عن شيء مفقود، وحيداً في غالب الأحيان الى حد الإنزواء، ورغم ذلك يمتاز بتلك الوداعة، ولم يعرف عنه طيلة السنوات التي قضاها بأنه أساء الى أحد، وهو من ذلك الطراز الذي يذوب وهو يفتش عن الحياة، دؤوبا في عمله منذ أن تخرج من الجامعة والتحق استاذاً في إحدى المدارس الثانوية، يعشق طلابه اخلاصه وجديته، ويذكرون عنه ان لم يكن يحدثهم في أوقات فراغه إلا عن أرضه التي احتلت، وعن قريته تلك التي وصف لهم كل معالمها، حتى أصبحت عشقهم مثلما هي بالنسبة له، حتى حكاية عزوبيته التي عرف الجميع سببها المقرون بالعودة الى

أعاد سماع الهاتف مكانها، ثم استدار قليلا، وزفر ملء فمه، وبقيت عيناه ساهمتين، وغارتين في الصمت الذي لف المكان، حتى انه لم يتمكن من الحديث عندما سأله زوجته من مات؟.. فانسحبت من جواره حين لم تجد جواباً، مشيرة في تلك اللحظة الى أطفالها ان يلحقوا بها، وكأنها أرادت ان يعيش حزنه للحظة، الى أن يهدأ قليلا فتعود إليه.. وفيما بعد أخذ يخطو خطوات قصيرة وجنازية، وهو يجتر المكالمة..

- سالم عوض مات.

- مات؟ متى؟ وكيف؟

- لا أعلم بالضبط، واخبروني ان ذلك حدث أمس، ولكنني اعتقد أن الوفاة حدثت منذ ثلاثة أيام، وعلمت ذلك بطريق الصدفة، فذهبت الى مكان الجثة، لقد صرخت قهراً، وبكيت لحظات على سالم ومن القهر أيضاً.

- من الأفضل أن توضع الجثة في ثلاجة المستشفى حتى نتدبر الامر.

- حاولت ذلك سلفاً ولكن الموافقة تحتاج الى اتصالاتك..

- ولماذا؟

- هكذا قالوا، أخبروني من جهة انه لا يوجد اتساع، ومن جهة أخرى ان القوانين لا تسمح.

وانقطع عن اجترار ما تبقى من المكالمة، والتمتع في عينه بريق راعب، وأخذ يدير قرص الهاتف، ويشيع خبر وفاة سالم عوض، حتى اطمان الى أن الجثة وضعت في ثلاجة المستشفى، وان كل رفاقه قد أحاطوا بها فترة قصيرة، فاستراحت خواطره، وغاص مرة أخرى يعاود اجترار المكالمة الهاتفية، فيقوى على الصمت وهو يتذكر كيف رجا رفيقه ان يسيطر على الحزن، وعلى القهر،.. لكنه في الحقيقة كان يهز رأسه غير مقتنع وليس في مقدوره ان يحول دون هذه الأحزان التي امتدت منذ سنوات عديدة، وربطت الذاكرة بين ثلاجة المستشفى التي تضم جثة سالم عوض وبين قريته البعيدة جداً، والتي كان يتمنى ان يعود اليها... يدور في

قريته، ويتخيله يرفض الثلاجة التي احتوت جثته، يسجد أمامها وقد تحولت الى هرم شاهق، ويحاول أن يتخلص من رعشة دبت في أوصاله، كل ذلك وأكثر، أخذ يتزاحم أمامه، ويتراكم، وتتلاحق الصور. ما بين الثلاجة وساعة الهاتف، والمكالمة التي يجترها فيلتصق بالجدار كأنه قطعة باردة مثله، يسترجع في غمرة الحزن سؤال رفيقة له عن المكان المناسب لنقل جثته إليه.. يهاجم السؤال، يزداد حسرة، ويحس بالضعف الكامل أمام أمنيات سالم عوض، ويتذكر أمنيته الأفضل بالعودة الى قريته، وهزأ من نفسه وهو يتساءل في داخله ان كان يكفي للروح ان تهيم حتى تصل الأرض التي ينتمي إليها هو أو سالم عوض، ويشرد بأفكاره حتى يكاد القيء يندلق من فمه، ويلعن هذه الفلسفة، ويدوي في أعماقه صوت يلحن مرة أخرى هذه الفلسفة التي لا تعني شيئاً بالنسبة للجثة التي احتوتها الثلاجة، وكلما يعلو الصوت تهزه رجفة يندمج معها ويُبصر الكلمات أمامه واقفة مثل المسامير الحادة.. يقرأها واحدة بعد الأخرى سالم عوض ليس جثة، وروحه ترفض أن تهيم حتى تصل قريته بدون جسده الحي، بدون خطواته المتحركة، وصدره العريض، وكل ملامحه التي تنبض بالحياة، ويحكى عن كل الأشياء المختزنة في جوارحه، ولا يحمل على الأكتاف هكذا دفعة واحدة بعد مكالمة هاتفية، تعلن أنه مات... كيف؟.. لا أدري.. ومتى؟.. لا أدري تماماً، وماذا بعد؟.. يحتاج الأمر الى موافقة لوضع الجثة في ثلاجة... وماذا أيضاً... سؤال عن المكان المناسب لنقل الجثة إليه؟.. ولا يستطيع ان يسترسل، بل يكاد يسقط تحت وطأة الصوت الذي يدوي في أعماقه، وصور الكلمات الشبيهة بالمسامير الحادة تلاحق نظراته، ينتفض بقوة وسط انهيار العرق الذي أخذ يسقط من جبهته الى خده.. وذقه حتى يسيل على عنقه المنفوخ.. الى أن داهمه هدوء، تنفس طويلاً، واتسعت عيناه، بلا حدود، لامعتين، وكأنها بريق وعد لجثة سالم عوض، يقترب بوفاء، وخواطر أخرى عديدة توج في صدره.. تدفعه ان يطمنن الى اليقظة التي تلازمه، تصل ما بين ذكريات الأمس البعيدة، وهذا الحنين المتواصل اليها، يزداد تدفقاً وهو يقاوم مرور الزمن، وتسمح له تلك اللحظة ان يتذكر سالم عوض في البيت الذي يعيش فيه، والبعيد جداً عن قريته... كان بيتاً متواضعاً جداً، ورغم السنوات العشرين التي قضاها في جناباته، فإن كل الأشياء فيه توحى بأن صاحبه على وشك الرحيل، وليس هناك من شيء واحد يدل على الرغبة في الاستقرار، تغطي جدرانه بداية من المدخل تلك الصور واللوحات لمدن وقرى أرضه المحتلة، عديدة ومتنوعة وقديمة جداً، وتوثق الناظر إليها، بمجال من الذكريات، وسرعان ما تغرقه في بحر من الأحلام

والغضب في آن واحد، وتثقله من ثم الى مزيج من تساؤلات تكاد في نفس الوقت لا تفارق عينيه الغائرتين في وجه عريض ملبد بالكآبة، وأيضاً بالثقة التي توحى بها ابتسامات ساخرة تتعلق على شفتيه، وهو يؤشر على هذه اللوحة أو تلك، أو يسرد قصصاً عنها، أو تقع العين على عناوين الكتب المتناثرة ما أمكن في جوانب المكان، كلها تتعلق بالحالة التي يمثلها بداية من لحظة الرحيل، والى رفضه ورغبته في بلوغ العودة الى قريته... وعندما يصل الى بندقية صيد معلقة في إحدى الزوايا، يساهم في كثير من الانشراح في الحديث عن هوايته للصيد التي ورثها عن والده يتذكره تماماً، كان يخرج الى الجبال المحيطة بقريته، تكسوها تلك الاحراش الكثيفة وعند عودته مثقلاً بغنائه من الصيد كان يعم الفرح بيته وبيوت الجيران... ولا ينسى أن يتوقف أمام مفتاح بني اللون، قديم الصنع، معلق على أحد الجدران، يشير اليه وهو يتمم بأن لهذا المفتاح قصة طويلة، يختصر الحديث عنه بنبرة من الأسى بأنه مفتاح بيته في قريته البعيدة عنه الآن، وقد احتفظ به بعد أن مات والدته في ليلة باردة معتمة، ومن بعد هذا كله، سرعان ما يفرق في حديث متواصل، يكرر دون أن يحس بذلك، بل ان حرارة الكلمات، تحول الجلسة الى معركة تذيب الملل والحسرات، ويطفح وجهه بمزيد من القوة، تمحو لبعض الوقت ملامح الكآبة، التي لازمته طويلاً، لكنها بقيت ذون مشاعره، يعزي نفسه بها، ويوحى بأن الموت قد يقوى على جسده، ولكنه لن يستطيع ان ينال منها... وإذا ما فرغ من حديثه، ومن حركاته، تبقى تلك المشاعر رفيقة الخطوات التي تغادر بيته المتواضع، وهي نفسها الآن تحوم حول جسده في ثلاجة المستشفى، قوية كما كان يصفها دائماً، وتحول الى صرخة عميقة تكاد تمزق أسلاك الهاتف، الذي نقل اليه خبر موته تدوي في أعماقه بلا انقطاع، ويشعر وهو واقف كالمصلوب، يتذكره ويتذكر كل أشياءه وأمنيته، بأن الصرخة تتجاوزها، فتملأ الأمكنة وتبعث فيه الرغبة ان يحيلها الى قبر يليق بالجثة... وفي الوقت نفسه كانت اصدااء رخيمة تحترق حناياه باتجاه المدى الواسع، يتصوره مفروشاً بموكب يكاد يضيق به، تعلوه جثة سالم عوض ملفوفة بعلم بلاده، ويتصل آخر الموكب بمقبرة الشهداء، وهما تزوغان عن ثلاجة المستشفى، ويتجهان نحو موكب الجثة، وقد ارتسمت تلك الصورة امامه كبيرة جداً، تحيط بها مشاعره التي تأبى أن تموت، وتحوم بين أهله الذين لا يعرف مكانهم تماماً، ولكنها تعانق خطواتهم باتجاه قريته، وتنبت على طول الطريق أفراحاً طالما كان يعشقها سالم عوض، يأنس بها وسط أكاليل من الزهور، تتغذى بكل المشاعر المتوهجة، فتبقى دائماً ندية، وجيلة مثل أعراس القرية.

# قراءة في رواية "حكاية بحار"

## عاطف البطرس

عدو، صديق، وإذا أردت أن تثبت رجولتك فاذهب إلى البحر وتزوج العاصفة.

ستقتصر هذه الدراسة على ظاهرة الحلم عند سعيد حزوم وموقفه من الزمن ورؤيته للمرأة والبحر ثم تصوره وفهمه للرياسة وأخلاق الرئيس وصفاته، على أن أعقد مقارنة في دراسة أخرى بين سعيد وأبيه صالح، مبيناً مدى تأثيره به، وهل يمكن اعتباره امتداداً له موضحاً أي الشخصين أكثر نضجاً فنياً وحياتياً، ثم سأحدث في مقال ثالث عن شخصية الطروسي بطل الصراع والعاصفة، مبيّناً وجه التشابه بينها وبين شخصية صالح حزوم في النهاية لرسم صورة نهائية لمفهوم البطولة كما يقدمه الكاتب عبر شخصياته الروائية، سعيد، صالح، الطروسي، تلك الصورة التي لا تكتمل إلا باكتال الشخصيات الثلاث التي ما هي في نهاية المطاف إلا شخصية واحدة تقدم فهماً متميزاً للبطولة من خلال المواجهة والنجاح في امتحان الحياة.

سعيد حزوم يحرق في الفضاء، يتفرس فيه، يراقب الشمس الكسول في السماء، رغباً أن تهبط عليه، أو ترخي شعرها فيتعلق بخصلة منه ويرتفع إليها، سعيد البحار الذي عاد إلى الشاطئ كدليل ومنقذ يتذكر أيامه الأولى، فتوته، شبابه. فمنذ أن بدأ رحلة البحث عن جثة أبيه، في صراعه مع البحر يسأل نفسه: هل أقبل الهزيمة، يهزمني البحر من أول جولة معه، بعد ذلك كيف انتصر، إذا تراجعت فلن أقدم أبداً، يأخذ البحر ساحتي وينتهي الأمر، والبحر كيف يقبلني؟

لقد تعتمد سعيد بالتجربة وختمته مملكة البحر، عندما وهب نفسه إليه، سعيد هذا يتأمل البحر الذي عاد إليه بعد غياب طويل يحاول في تأمله أن يخترق حصار الضرورة -

- الواقع وإحباط الحلم.
- الزمن وعزيمة المواجهة.
- البحر والمرأة وجهان لحقيقة واحدة.
- الرياسة وسام وصلب.

ولج عالم حنا مينة مغرٍ وجذاب، لكنه مخفوف بالمخاطر كأية مغامرة يتاح للإنسان أن يقوم بها، لأن الحديث عن البحر - الحياة - يبعث شيئاً من الرهبة، تماماً كما يحار قديم ابتعد عن البحر ثم عاد إليه مرة أخرى وقد حرقه شوق لمعانقة الولادة من جديد.

«حكاية بحار» رواية الكاتب الكبير حنا مينة والتي لم تكتمل بعد هي رؤية حياة أكثر مما هي عمل فني روائي رغم التقنية البارة التي عرض الكاتب عالمه من خلالها، هذه التقنية لا تغرينا رغم جاذبيتها بالقدر الكافي، لأن الشكل الفني موظف بعناية لخدمة المضمون بتمرس عجيب، انطلاقاً من أن الحياة ما زالت أغنى من كل الأشكال التي قدمت من خلالها حتى الآن.

ولما كانت المعاناة الحياتية للكاتب هي المادة الخام لأدبه، لذلك سأجاوز الحديث عن البناء الفني للرواية كعمل متميز لكاتب خبر أدواته وعانى بصير الأنبياء تمردها، سأجاوز ذلك للحديث عن المحتوى الروائي الذي قدمه الكاتب من خلال تطور شخصياته ومواجهتها للحياة.

نكاد نحار في وقفنا عندما نحاول أن نتلمس صورة البطل في هذا العمل، أهو سعيد حزوم، أم صالح حزوم، أم البحر أي الحياة التي تحرك كل أبطال الكاتب. وتفجر رجولتهم، البحر - الحياة - ساحة الصراع الكبرى، العالم الأثير لدى، الكاتب، فالبحر هنا تم اختياره بعناية ودراية كاملتين، هو كاشف للشخصيات مبين لخصائصها، ملهم،

أعتقها لحريرتها، وهبت ذاتها، فوهيها حريرتها، لأن السمكة تحب البحر كما أن الانسان يحب الياسة، فالمشكلة إذاً ليست حلماً فقط، إنها أزمة الانتاء، لهذا عادت السمكة عند ايتاتوف إلى البحر وكذلك عادت سمكة حنا إلى البحر وبقي الانسان على الياسة، كل في منتهاه الأولي، ولكن تبقى مشكلة أخرى، لماذا هربت سمكة سعيد قبل أن يصلها؟

لعل مفتاح الحل هنا يكمن في مشكلة الحرية الوجه الآخر لقضية الانتاء، وكيف كان موقف كل من حنا وايتاتوف منها، وهي مشكلة معقدة، لا تقوم في فراغ فهي تابعة لمجموعة اعتبارات اجتماعية وتاريخية.

إن المجتمع الذي يعيش فيه حنا مينة برواسبه التاريخية وتحلفه الحضاري، لا يمكن أن يقارن بأية حال بمجتمع ايتاتوف، مجتمع سعيد حزوم يحاصر الفرد، يكبله بقيود من الاعراف والتقاليد لا ترحم تفرد شخصيته الانسانية، في مجتمع كهذا لا يمكن ان يصل الانسان إلى حلمه، لا يمكن أن يصل سعيد الى حلمه، لانه في الواقع لا يستطيع الوصول إليه، أما أورغان فهو يعيش في مجتمع اكثر استقراراً، اكثر اطمئناناً، اكثر سعادة، لذلك كان حلم الشيخ أورغان محققاً، وليس لتحقيقه علاقة بكبر السن، أو أن السمكة لا تظهر الا للشباب، ومع هذا فقد كان حلم الشيخ أورغان مبتوراً لأن السمكة عادت إلى البحر ولكن بعد أن قطع الحالم معها مسافة، وكأن الكاتبين يريدان القول، ومن موقعين متفاوتين في تطورهما الاجتماعي، إن الحرية لا تدرك والانسان لا يرى نفسه حراً الا في الحلم فقط وستبقى الحرية مشكلة الانسان الأولى في صراعه مع الطبيعة والمجتمع، ومهما قطعنا من الطريق فهناك شعاب أخرى كثيرة علينا أن نقطعها.

إن مجتمعاً يقوم على القمع بأشكاله المختلفة، المجتمع المقهور من الداخل والخارج، لا يسمح حتى في التطور أن يلتقي الانسان بحريته، أن يكسر قيوده المكبلة المتطلعة نحو مطلب انساني حر، عندها يدرك لماذا لم يصل سعيد إلى سمكته فأحباط الواقع يقود وبالضرورة إلى احباط الحلم، حتى ولو كان هذا الحلم وسيلة للمقاومة.

#### • فهم الزمان وعزيمة لمواجهة:

«الزمن يا للزمن، السباق أكد له أنه مجار، غير أنه مجار عجوز. قد لا أكون عجوزاً، لكنني قد اصبح كذلك قريباً». في امتحان لرجولة سعيد، يعرض عليه الفتيان السباق في السباحة، يختار سعيد، أيرفض وهو من خبر البحر؟ أيهزم أمام فتوة الشباب وهو الشيخ؟ أو يدخل معركة غير متكافئة، ليس لديه خيار، فعلى البحار الدخول في المغامرة،

الشيخوخة - يتوق إلى مطلق بطولي لا يؤثر فيه الزمن، يهرب من عالم الركود في محاولة لتجاوز حصار البحر وضعف الجسد. انه عاشق البحر، حبيبته الأزرق الرحب فيه الخير والعطاء والنعمة والمرأة التي يحب، سعيد أصبح شيخاً بعد أن جاب الأرض، يترك البحر مقهوراً بفعل تقدمه في السن، يا لظلم الحياة!...

#### • الواقع وإحباط الحلم:

ككل البحارة، السمكة المرأة التي تخرج من البحر، حلم البحار في محاولته كسر رتابة الزمن، أثناء الرحلات الطويلة، ملاذ البحار، لقد حلم سعيد بها، رآها مرة، لم تخرج من الماء ولم تهبط في السماء، مد يده إليها، هربت منه، وفي قلب البحر اختفت.

سعيد يقول: إن السمكة المرأة لا تظهر للشيخ، هي تحب الشباب، ولا أدري لماذا يقودني هذا الحلم عند سعيد إلى حلم لبحار آخر ولكنه في مكان آخر، ورحلة أخرى، حلم الشيخ أورغان في رواية ايتاتوف - الكلب الأبلق الرابض على حافة البحر - أورغان يحلم، السمكة المرأة وحدها القادرة على منحه السعادة الأبدية، كان يعلم ذلك وينتظر بفارغ الصبر، وعندما يلتقيان، كانا يسبحان بلا توقف وبقوة عظيمة، خاضعين لسلطة رغبة لا تقاوم ببلوغ مكان بعيد في النهاية كي يدركا في لحظة واحدة عابرة خلاوة ومرارة بداية الحياة، وعندما ينتهي حلم الشيخ حيث يصل إلى الشاطئ حاملاً سمكته على ذراعيه ييكيان معاً، ثم يعيدها الى البحر.

إن كلاً من الكاتبين يحاول توظيف الحلم، فالانسان منذ فجر ولادته ومنذ بداية رحلة عذابه للسيطرة على موجودات العالم. بدأ بالحلم حيث كان يعجز في الواقع، الحلم سلاح للمقاومة، ليس هروباً من واقع ظالم فقط وإنما هو قوة جديدة يكتسبها الحالم لمواجهة الواقع، فالحلم ضروري للبحار، صديقه هو، شريكه في وحشة دربه وطغيان هواجسه، ولكن إذا كانت وظيفة الحلم عند الكاتبين واحدة، والبحر واحداً، وأخلاق البحارة وزمنهم واحدة، رغم الخصوصية المحلية التي تميز قسماً كل منهم، وتجعل فرقاً بين هذا وذاك، إلا أن هناك عمومية تجمعهم، أو ليسوا عشاقاً للبحر رهباناً في مغبهه؟ الشيخ أورغان خبر البحر. كان حياته، وسعيد كذلك، فهل وصل سعيد إلى نفس النتيجة التي وصل إليها أورغان في حلمه، أيها حقق حلمه، وأيها خانه الحلم فحمل احباطه، وما السبب يا ترى؟ هل هو متعلق بالشخصيات أو بمن أبدعوها؟

أورغان وصل إلى السمكة، سبحا معاً، عاشا معاً، ثم

اليومية، ولا بالتأملات الاجتماعية وأبعادها، مقياسه للزمن، حياته الشخصية فقط، من هنا كان سؤاله اللجوج لماذا، لماذا؟ تذكر الذين اغتنوا فجأة عندما دخل البار وشاهد زجاجات الويسكي، تذكر الذين أصبحت لديهم سيارات وأراضٍ وقصور، رغم أنه مستعد لأن يموت غداً إذا تحررت فلسطين أو إذا أصبح لكل عائلة بيت، لقد شارك في المظاهرات، وساهم في الانتخابات، شهد تعدد الأحزاب، إلا أن بلوته الكبرى كانت نفاذ الصبر، اهتم بتحرير الوطن وتقدمه ولكنه جهل الطريق، وعندها تذكر أيضاً عامل الريجي وطول نفسه وصبره ونضاله الدؤوب من أجل تأسيس نقابة، إن عودة سعيد إلى الدرس الذي تلقاه من عامل الريجي نقطة تحول في فهمه للزمن، لقد أدرك عندها أن الوصول إلى الأهداف الكبرى لا تسير عبر طرق مستقيمة فلا بد من الصبر والوعي والحكمة، وعلى الإنسان حين يعمل أن ينسى الزمن، عليه أن يعمل وكفى، أن يعمل ويكون شريفاً هذا ما تعلمه سعيد من عامل الريجي الذي فهم الزمن فهماً إيجابياً فعمق بذلك الفهم حسَّ الثوري ورسَّخ وعيه الطبقي، فأصبح فأصبح أكثر قدرة على المقاومة.

لقد أيقن سعيد أن كلام العامل كان صحيحاً، لذلك قرر أن يواجه الحياة، أن يلاقي قدره، وبهذا تسقط مقارنته المعتمدة على تصور مغلوطة للحياة. إذا استمرت هي فني هو، لن يحشاها بعد الآن، ولكن عليها أن تأتية من أمام لأن الرجل البحار لا يجب الغدر، سيقاوم، ولن ينسحب، لن يسمح بالمطاردة، سيأتيها وجهاً لوجه كما يليق ببهار من سواحلنا، سيقاوم حتى ينهار، وبعدها حين لا يكون فهي حرة أن تفعل ما تشاء، المهم ألا تكون ساقطة، فهو لا يجب الساقطين.

لقد علم سعيد أن الصراع قانون أزلي، وهو يحمل دائماً بشارة الانتصار طالما أن الإنسان يملك ارادة المقاومة، هذا ما أراد أن يقول الكاتب من خلال سعيد والعامل، إما حياة شريفة نكون فيها رجالاً نحمل أخلاق البحارة وإلا فال موت.

إن الطبيعة رغم قسوتها، تعترف بقوة الإنسان. وتريد أن يتوج ملكاً عليها، ولكن بعد أن يثبت رجولته في مرحلة الصراع، عندها تصبح الشيخوخة ليست نهاية للإنسان الفرد، لأن الرجال كالزيتونة فيهم خضرتهم وقدرتهم على المقاومة شباباً وفيهم صلابتهم شيوخاً حتى عندما يصيرون خطباً لنار الحياة الحارقة.

#### ● المرأة والبحر وجهان لحقيقة واحدة هي الحياة:

«البحار يتزوج البحر، يندمج فيه، حتى يحس بالانفعال

عليه أن يدخل التجربة الجديدة، من أين جاء هذا الشاب ليخدش وقار العجوز؟ إنها معركة ويجب ألا نهزم، وان نواجه، لأن المجابهة قدر البحار.

السباق الذي دخله سعيد، ليس صراعاً بين شيخ وشاب، الشاب ليس نقبض الشيخ، إنه امتداد طبيعي له، هو ماضيه تحديداً، الماضي والحاضر في صراع، وضمن خطوط الصراع ترسم ملامح المستقبل المظلم والمرعب لسعيد حزوم، ابن البحر، فكيف سيحل الكاتب مأزق سعيد هذا؟...

لقد أنقذه، ليس بانتصاره في السباق الذي وفق سعيد فيه باختيار طريقة السباحة فقط، وإنما وفر له طريقة أكثر رحابة وعمقاً وهو يدرك أن الشيخ سيهزم بعد سنوات، أنقذه برداً اعتباره كسيد للبحر مؤكداً أن الحياة تحتاج إلى طويل النفس أصحاب الخبرة والدرية كما أنها تحتاج إلى اندفاع الشباب، وحيويته حيث تكتمل هنا الدورة الحياتية لسعيد حزوم، يتآخي الماضي الحاضر في اندفاع عجيب، ويدرك سعيد بعدها أن شبابه لم يذهب طالما أن هناك من يخلفه، ويعي تماماً أن استقبال الندما يليق به من اختفاء هو وحده الذي يهب القدرة على الاستمتاع به ومتابعة السير بغية الوصول إليه.

ولكن مشكلة سعيد أنه لا يملك الصبر، يحمل نزق البحار وحدة طباعه، يريد كل شيء جاهزاً أمامه، محققاً، طالما أنه يحمل امكانيات بطولية خارقة، متناسياً أن البطولة الفردية وحدها لا تستطيع أن تمرق فعل الزمن، فمهما بلغ من عظمة وجبروت فهناك أشياء تحتاج إلى جهد أكبر من بطولة الفرد، لقد قرر سعيد ألا يترك العراك، ولن يخلي الساحة، قد يهزم، وهل يودع البحر مهزوماً؟ هذا أفضل من أن يودعه منسحباً، فليكن إذاً سباقاً شريفاً، يحترم الرجولة والبحر معاً، لقد انتصر الشيخ لكنه لم يفرح. تلك هي الحقيقة، هذا هو فعل الزمن، لقد وقع سعيد تحت وطأته الثقيلة، إنه القانون الأزلي، تلك هي قسوة الإنسان، شرطه العضوي، انتحاره الاجباري.

فهم سعيد هذا الزمن يقلل من عزيمته المواجهة لديه، لذلك يجب أن نفهم الزمن بمحتواه الاجتماعي، أن نراه ليس في لحظة الآتية بل في سيرورته الأبدية، المهم أن نواجه، أن نسير على الطريق خطوة نقطعها نحن والنهية يصلها غيرنا، أبناءنا، قد لا نصل نحن ولكن هم سيصلون، بهذا يصبح زمانهم امتداداً لزماننا، هذا ما استوعبه عامل الريجي الذي يملك الرؤية التاريخية الواضحة للزمن بثقله الاجتماعي، وهذا ما عجز سعيد عن إدراكه، لأنه لم يعتد التفكير بمشكلة الغنى والفقر، رغم أنه يعيش بين الناس، لكنه لا يهتم بالسياسة

كما مع المرأة، إنه يفهم المرأة لأنه يفهم البحر، كلاهما متقلب، المرأة والبحر. ظلت يده تعبت بالرمل، سبعة هو، الرمل كالنار، شعر المرأة سبعة أيضاً، حين تداعب شعر امرأة وتتخلله أناملك المحمومة لذ بالصمت، أحس بالرمل كما بحس بجسد امرأة، إنه ناعم، أملس حاراً.

كل شيء في البحر يقوده إلى المرأة، كما أن كل شيء في المرأة يعيد سعيد إلى البحر، المرأة إذا ليست امتداداً للبحر، بل هي جزء منه، أو قل هو جزء منها، الانسان ينصهر مع الطبيعة، يتحد معها، المرأة، البحر، الرمل. الرجل، الأصل والمولود في وحدة اندماجية لانهاية تتجاوز الفواصل وتتخطى الحدود، تلك هي رؤية الكاتب للانسان في وحدته وتآخيه وضراعه مع الطبيعة وعشقه لمصدره الأول. هذا العشق مصدر عظمته وسر ضعفه.

إن تمزق سعيد وتوزعه بين المرأة التي وهبته بيتها وبين البحر، وهذا المنولوج الذي قدمه الكاتب على لسان سعيد، هذا الصراع الداخلي، لن يحدنا طويلاً، فالبحر هو المرأة وغيرته منها مؤقتة والصراع بينهما على امتلاك البحار سيزول ولكن لمن ستكون الغلبة يا ترى؟!

الغلبة لمن يحمل صدرًا أوسع، رحابة وعمقاً، الأعمق الأصفي له الغلبة، من يعطي أكثر يريح، ولكنها مقارنة مغلوطة من الأساس ومعركة وهمية تصلح لحوار خيالي، فالبحر دون المرأة ناقص، كل شيء دون المرأة ناقص، لماذا تعطي الحياة كثيراً وتحرم أكثر؟!

الحياة ليست ظالمة قاسية دائماً، لقد أعطت الطبيعة المرأة البحر - رادمة الهوة بين الحقيقة والخيال، بعد أن أعادت المعركة الوهمية إلى أرض الواقع، مقدمة حلاً لإشكالية معقدة نفور في لاوعي الكاتب فلفتها سحيفة الرسوخ في أعماقه: المرأة والبحر وجهان لحقيقة واحدة: هي الحياة بكل ما فيها من صخب وحب، دفء وبرودة، انغلاق وحرية، انفتاح ومصادرة، قسوة ولين، فالمرأة في عطائها بحر، والبحر في صفائه امرأة، ومرة أخرى يؤكد الكاتب بشكل فني رائع على وحدة الوجود وخروج الانسان من قلب الطبيعة التي يصارعها في رحلته مرة ويؤاخيها ويعشقها مرة أخرى ولكنه في عشقه هذا يحب أن يفنى في المعشوق، أن يتحد معه، لأن الشيء لا يعطيك نفسه إلا إذا أعطيت نفسك، ومن هنا نفهم قصة سعيد التي رواها عن ذلك الشيخ البحار الذي وقف على رأس السارية في نوبة حراسة، فلما سمع صوتاً جليلاً من المركب تملكته نشوة عارمة وعندما صاح المغني بمطلع بيت من الشعر، ألقى البحار نفسه في الماء تعبيراً عن الإعجاب.

قالت السيدة: ويموت من فرط الإعجاب؟  
سكت سعيد وقال في نفسه «لن يفهموا علي».  
إن حنا لا يدعونا لحب المرأة فقط بل يدعونا للحب حتى

العشق، حتى الفناء، عشق الحياة التي المرأة أحد وجوهها، عشق الفن حتى العبادة بل وحتى الموت، لأن الانسان عندما يحب ويموت من أجل ما يحب يصبح انساناً حقيقياً. يستطيع أن يضيف انسانيته على كل ظواهر الطبيعة راداً لها بعض عطاءاتها المجزية.

#### ● الرياسة صليب ووسام:

سعيد لم يكن قبطاناً، لم يكن ريساً، في يوم من الأيام، لكنه يحمل في طياته صفات الريس، هو يعلم أن الريس قبل أن يصبح ريساً، يمر بالعاصفة، يعرف طعم الموت، يعانيه، يتقن التعامل مع الريح والموج، يصبح خبيراً بقوانين البحر، يعتمد ويصبح ابناً حبيباً للجنة، في قلب العاصفة وتحت المطر يجلد خشبية المركب، الريس إله في معبد، ورعيته بحارة، إنه مسيح جديد يطأ الموت في كل رحلة عاصفة من أجل المحافظة على شرف المهنة ونبل القضية، إنه يحمل الرياسة، وساماً وصليباً.

لقد أثارت أغنية فيروز «يا ماريا» تداعيات سعيد، وقدم الكاتب من خلاله لوحات رائعة لصورة الريس ومفهوم الرياسة، ليس في البحر فقط، بل في الحياة ايضاً، لأن البحر ميدان حياة واسع، لقد أبدع الكاتب في اخراج صورة القائد وأخلاقه، مشاعره من الداخل، علاقته برعيته، مقاربته الموت من أجلهم وهو يشعر بلذة عجيبة، كل ذلك عبر لغة شاعرية رشيقة، تأسر القارئ وتصرفه قليلاً عن متابعة تفاصيل اللوحة، للملاحقة شافية اللغة التي تجعلنا نشعر بأننا قد أصبحنا أبطالاً، بحارين، ريساً، ولكننا سنصحو سريعاً ونعود إلى اتزاننا لمتابعة تفاصيل الصورة بعد أن يسرقنا الكاتب عبر لغته المتألقة هذه الرحلة العجيبة.

إن وصف حنا مينه لآخلاق الريس وتعامله مع البحر يفتح البحر أمامنا من جديد ويعطي وقفنا أمام الحياة معنى أعمق من خلال فيض من الصور الشعرية لكل مظاهرها، الشمس، الفجر، البحر، بعد أن يغور في عمق نفس البحار ناقلًا تفاصيلها إلى السطح حيث تغلف مظاهر الطبيعة وتكسبها مرارتها. بهذه اللغة التي يختلط فيها المحسوس بالمرئي، الداخلي بالخارجي في تألف عجيب، إن الكاتب يسيطر علينا عبر قصائده البحرية المقدمة من خلال عمل درامي ناضج، كاتب اللغة من أبرز ما فيه، هذه اللغة التي أقتنحها الكاتب، وتألق في استخدامها في عمله هذا، لغة موسقة مؤلفة من حروف ما عرفت لغة، تواكب حركة الطبيعة وحركة النفس البشرية في وحدتها وصراعهما، لغة تحس، تفهم، تدرك، ولكن يصعب تقليدها، تماماً مثل ابتسامه البحر، مثل ابتسامه الأرض التي هي ألق يفوق كل ما في قدرة الرسامين على الإبداع.

# الجزء

## حسن فتح الباب

قمرٌ في المَجازِ.. المنايا لهم  
والأمانى لَكُها «طيبة»  
والبَقَرَاتُ السَّمانُ «لأَمون»  
فرعونُ فوق الأَصاحي  
أيّا وطنَ البسطِ والقبضِ والوجدِ  
والفيضِ

يا وطنَ الحلمِ والرَّفْضِ  
يا أيُّها الشَّجَنُ القاهرُ المُستَحَبُّ الذي  
يَسْكُنُ النَّفْيَ... يَسْكُنُنِي عَشَقُكَ الْمُسْتَمِيتِ

★

للملِكِ بين الرِّصافة والجسرِ  
والرَّاكِبونَ على الموجِ يحتضنونَ البيارقَ  
تحت سيوفِ الأهلّةِ والحافظونَ فروجَ  
البُغاةِ

فروضَ القبيلةِ... من رجونا  
لأنّا رَجَمنا لهم صنّاً  
واجترحنا الخطايا، لأنّا رَحِمنا لنا نُطقاً  
أيّها الوالغونَ الغواةِ بذئابِ المواني  
على النَّهرِ أَصْفى بَنينا وأحلى البناتِ  
تُباع... تجوع... وتُلقي لكم جُثنا  
أو حبالاً عليها تُسيمونَ أو تَسرحونَ

المراعي لكم... والمرائي لنا  
أيُّها المنتهونَ الغناءِ الأخيرُ  
المنافي أحبُّ إلينا  
تضيءُ السَّوادُ على السَّامريِّ  
فَتَسَحِّقُهُ قَدُمُ الميتينِ على بابِهِ  
والمعاولُ أيدي السنينِ العِجافِ  
وآخِرَةُ التَّيِّهِ بين المِزَاميرِ و«السَّامريِّ»  
وأبْهَةِ الحَرَسِ المَلَكِيِّ المُطاعِ

وعينين من «المشربية» أغنيتين  
لطفلٍ فقير... عَشَقْتُ حَصَى قَريبِي  
قَبْلَ أَنْ أَتَعَلَّقَ شُمُ الصَّخُورِ ويَهْرِنِي النَجْمُ  
كيف تَخْطِي الغيوبَ بِمِطْرَقَةٍ  
لا يراها العبيدُ الجوّاري وفأسِ  
عَرَفْتُ بِها يدَ أُمِّي.. أُمِّي  
عَرَقَ الأَرْضَ.. جلد الصّحايا  
وَأَنَسْتُ في ظِلِّ مَنْجِلِها  
نورَ عيني ونِصْ الحنايا  
ولستُ ببائِئِهم ما حييتُ ولكنْ  
لك العِشْقُ يا وطني أيُّها الأبدُ المُتَحَوِّلُ  
بالموتِ فينا خلايا.. وبالنَّيلِ أُنْداءُ جرحِ  
على وجنتي بائِعُ الفلِّ طارَ على غيمَةٍ من  
ضُلُوعِ الأَرْقَةِ  
بين «صحاري الإمام» و«رملة بولاق»  
- آه مشاعلُ كانت وتبقى وقوداً -  
إلى الأُمُسياتِ المَرايا على الشاطئِ الآخرِ  
المُخْمَلِي

لك العِشْقُ يا أيُّها الوطنُ المُتَجَوِّلُ في الليلِ  
مَرَكَبَةً  
تحتِ عمالِ «أسيوط»  
- اه رَفيقا لِمَ كُنْتُ في زَمَنِ الحَقِّ  
والزَّيْفِ

حرباً على الحُروفِ كان الجنودُ  
رَفيقا لِمَ كُنْتُ في وطنِ الرَّاغِبينَ المطايا  
رَفيقا لِمَ زَمَنَ العازِفينَ البغايا -  
وزادُ «التراحيل» بين «البراري»  
و«أسوان»

شمسٌ وحُلُمُ صبايا.. رؤوسٌ تسانِدُها  
موجتان.. تضاجَعُها سَنبَلاتٌ دَوَّتْ

تَلْمِمْ أوراقها النَّائِحاتِ على عِلَّتِي  
وردةٌ كُنْتُ في النَّيلِ حَبَّاتُها  
والنجومُ التي شَخَصَتْ في خَريفِ المطارِ  
إلى حَيِّنا.. ودَعَتْنَا على نَهْرنا الغارقِ  
المُسْتَبَدِّ  
عليلٌ أنا.. عِلَّتِي صِحَّةُ البَوحِ..  
إنَّ الطَريقَ الرَّحيلَ عن النَّيلِ  
يُئِلِّفُنَا مَأْمَنًا.. كَفَنًا لِلْمُسَجَّى القَتيلِ  
على مائِهِ.. في انتِظارِ القِيامَةِ  
تَجْمَعُ أَشْلاؤُهُ بَعْضُها  
يَبْحَثُ الجَذَرَ عن ساقِهِ  
السَّاقُ تَبْحَثُ عن جِذْرِها  
والمطارُ الخَريفُ النجومُ الوداعُ  
تَلْمِمْ أوراقها  
لنَحْمِلَ زَادَ المَعادِ وآخِرَةَ الرَّفْضِ  
أولَى النِّهاياتِ لِلْمُجْتَلِيِ والبِداياتِ  
لِلْمُنْتَبِيِ

★

والمُصَلُّونَ لِلغَيْثِ بين الفَيافي رفاقُ المنافي  
يقولونَ يَوْمَ التَّلَاقِ المنافي القَرايِبُ  
إنَّ المنافي الشِّفاءُ شِفاءُ  
إذا عَشَقْتُنَا شِفاءُ الجِراحِ  
فلا تَنأ عَنَّا

[أخي أَنْتَ من لحمي دِماؤُكَ من دِمايِ  
فإن كُنْتُ مأكولاً فَكُنْ خَيْرَ أَكَلٍ  
وإلاَّ فَأَدْرِكُنِي وَلَمَّا أَمَرَكَ  
يُرَاوِدُكَ السَّابِقُونَ الآلَى أَنْكُرُونَا  
لأنّا عَشَقْنَا ومِضَّ الرَّمادُ القَدِيمِ  
وطِيبُ المِساءِ على بَيتِنا المَشْرِقي

يبيعُ السكون القرار.. السكون القرار  
بعاصفةٍ من جنون  
ليحترق المستحيل

★

[تقول التي من بينها خَفَّ مركبي  
عزيزُ علينا أن نراك تَسِيرُ  
أما دون مصر للعلا مُتَطَلِّبُ  
بلى.. إن أسبابَ العلا لكثير!!]  
هنا بهبطُ العارفين حبيبي  
وموئلُ كل الضحايا الصَّحابة وابن السبيل  
وحُبُّكِ أخلَى بيوت العذابات أندى  
صليب.. وأبى النضال النصال  
عليها ينام الرفيقُ الطريد  
وتصحو مقابرنا في القرون  
على ضجَّة الغائبين الحُضور  
وسكرة خَوَانِك المُتَرَفِّين  
[والارض جميعا قَبَضَتْهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ  
والسماواتُ مَطْوِيَّاتٌ بَيْنَهُ]  
ودُونَ التي يعشق القلب.. دون التي  
لا تموتُ التي لا تباع ولا تُشْتَرَى  
ألفُ ميل.. وانتِ الطريقُ الرَّحيلُ إلى  
النَّيل  
يا مُشْتَهَى الأَشْيَاءِ الأَلَى لم يَضِلُّوا  
وما اختلجت دَمْعَةٌ حُرَّةً في الصُّدُورِ  
وما اخترقتُ شهقةً مُرَّةً  
صدرَ هذي الحجار  
فأرْخِي علينا سدولك.. آن أو ان اليقين  
وهْزِي إليك الجنينَ الجبينَ الجديدَ النَّضِيرَ  
ولا تُسْلِمِيه  
نَمْدُ إِلَيْكَ السَّوَاعِدَ  
مِنْ مَارْدِينَ عُرَاةٍ قَرَابِينَ لِلنَّيْلِ  
لَا بِنِ الْإِلَهِ غَزَاةٍ مَلَائِينَ  
تَجْمَعُ أَشْلَاؤُهُمْ بَعْضُهَا  
يَبْحَثُ الْفَرْعُ عَنْ جَذَرِهِ  
الجَذَرُ يَبْحَثُ عَنْ فَرْعِهِ يَا ابْنَةَ النَّيْلِ  
هْزِي إِلَيْكَ بِجَذَعِ الْوَلِيدِ  
ولا تَحْرِمِي الْفَرْعَ لَذَّةَ الْجَذُورِ

وهران (الجزائر)

يا ذراعُ العُناة العتاة انتفضْ هَرَمًا  
فوق أجسادنا.. كنْ تَوَابِتَ أَحْزَانِنَا  
كن براكين.. إِنَّ الْبَرَائِكِينَ تَغْفُو سَنِينَ  
لتصحو أعاصيرُ تَحْقُقُ بُؤْسَ الْقُرَى  
كن لنا جبلاً عاصماً أَيُّهَا النَّيْلُ  
أَمْ أَنْتِ طُوفَانُنَا؟ كنْ لنا بيدرًا عاصفًا  
أَيُّهَا النَّيْلُ لَا لَا تَحْفَ - أَنَا الْمُشْتَرَى  
قطرة قطرة بالشرابين  
والعرقِ الأسودِ المُسْتَرْقِ  
أَنَا الْمُشْتَرَى أَيُّهَا النَّيْلُ  
كئوس رِضَاكِ الْآخِرَةِ.. هم عائدون

★

أَنَا الْمُشْتَرَى بِدَمَائِي دَمًا.. وَرْدَةً  
فوق وَجْنةِ هَذَا النَّحِيلِ الصَّغِيرِ الَّذِي  
يسرقُ الشمسَ والخبزَ.. يسرقُ مِنِّي  
الدُمُوعَ  
ومقبرة خلف هذي «النجوم»  
شموعي انفجارِ المجاعة والسُّلْبِ بَيْنَ الضُّلُوعِ  
دَمًا رَاعِفًا فِي الْمَتَارِيسِ يَا نَهْرًا  
لَا تَحْفَ.. رَيْبِي قِيَامُ التُّرَابِ الْحَزِينِ  
التُّرَابِ الْعَتِيقِ الَّذِي لَا يَحُونُ  
فَكُنْ قَاتِلِي أَوْ دَمِي فِي الْحَيَاةِ أَوْ الْمَوْتِ  
مَا شَتَّ.. لَكِنْ لَتَحْفَ سَرِيرًا مِنَ الطَّمِي  
لِي  
موجة من لَدُنْكَ.. وَلَا تَسْقِنِي  
ضُمْنِي.. كُنْ ضُلُوعِي.. أُنَاجِيكَ.. كُنْ  
سَكْنِي  
يَا شِرَاعَ الْمَسَاكِينِ وَالْمَارْدِينَ النُّسُورِ الْحَامِ  
يَا نَيْلُ لَا لَا يَنْلُ مِنْكَ نَسْلُ الْمَالِكِ  
وَالْمَارْقِينَ غَدًا.. لَا تَبْغِهِمْ بِثَدْيِيكَ  
لَا لَا تَكُنْ لِلنَّفَايَاتِ مَبْغَى

★

سلامًا لِقَافِلَةِ الْمُتَعَبِينَ عَلَى الْقَاعِ  
وَالنَّخْلِ - لَا طَلْعَ - جَاثٍ لِأَمْرِ الشَّقِيِّ  
عُرَاةً مِنَ اللَّيْلِ.. مِنْ طَلَلٍ فِي الْجِيحِمِ  
يَحْيِيُونَ.. يَا تُونُونِي بِالنُّجُومِ الَّتِي  
تَسْبِقُ الْفَجْرَ.. أَتَى إِلَيْهِمْ بَنِيرَانُ كُلِّ  
الْحَقُولِ  
وَعُرسُ دَمِي.. وَالْكُرُومِ  
وتذكار من يَجْمَعُ الشَّارِدِينَ

فِيَوْمٍ لَزِينَةٍ لَا يَرَانَا  
وِيَوْمٍ لَوْشَمِ مَعَاصِمِنَا لَا نَرَاهُ  
فَهَاتِ كِتَابَكَ.. اقْرَأْ كِتَابَةَ مَوْتَاكَ  
أَسْرَاكَ وَالشَّهْدَاءِ الْأَلَى بِابِعُوكِ  
صَلَاةً لِمَصْرَ.. لِبَيَّارَةٍ لَمْ تُسَاوِمَ  
وَأَنْتِ لِرَبِّ الْجَحِيمِ صَلَاتُكَ  
عادوا أَسَارَى عِبُورِكَ.. خَاضُوهُ  
فوق دِمَائِكَ.. عَامَ الْمَجَاعَةِ وَالْخَوْفِ وَالْإِفْكِ  
كَفَى بِكَ فِيهِمْ عَلَيْكَ شَهِيدَا

★

وطالتُ عَلَيْنَا لِيَالِي «التَّحَارِيقِ» فِي النَّيْلِ  
مَلَّتْ غِنَاهَا «الْمَجَارِيحُ»  
تَحْتَ حَصَادِ الْمَزِيعِ الْآخِرِ مِنَ النَّايِ  
وَالْتَّعَبِ الْمُشْتَهَى وَالرُّعَاةِ النَّعَاةِ الْبُغَاةِ  
تَدَلَّلْنَا فِي الْجَحِيمِ الْمَنَافِي تَرَاوَدْنَا بِالنَّعِيمِ  
أَفِقْ يَا غَرِيبَ الدِّيَارِ.. مَدِينَتُنَا تَسْتَبَاحُ  
وَمَاذَا تَسَاوَى الْأَغَانِي... الْمَقَاهِي عَلَيْكَ  
تُغْلَقُ أَبْوَابُهَا بِالنِّيُونِ  
أَفِقْ يَا كَلِيلَ الْعِيُونِ  
الْمَنَافِي الْغَرِيبَةِ بَيْنَ نُهُودِ الْأَفَاقِي  
وَمِطْرَقَةِ الْعِشْقِ وَالْبَغْضِ.. أَيْنَ تُؤَلِّي  
جَبِينِكَ؟  
إِنَّ الطَّرِيقَ الرَّحِيلِ الرَّحِيقُ السَّادِرُ  
كُلُّ بُكُورٍ رَوَّاحٍ.. وَكُلُّ عَشَاءٍ آخِرُ  
عَلِيلُ أَنَا.. وَالْعِيُونُ تُطَارِدُ  
نَظْرَتِكَ الْمُرَّةَ الصَّلْبَةَ انْقَسَمَتْ مَوْجَتَيْنِ  
شِعَاعُ تَرْجَلٍ بَيْنَ لِفَافَتَيْ تَبَغِّ الْكُئُوسِ الَّتِي  
فَرَعَتْ وَالتَّاجِرِ صَفَّتْ لِبَيْعِكَ  
لِلْمُجْتَنِيكِ غَدًا.. وَالْحَنَاجِرِ جَفَّتْ  
أَغْفَى.. تَرْتَحُ.. ثُمَّ تَوْحَّدَ بِالطَّمِي  
صَاحُ أَعُودٍ فَعَادَ مَدْمَى بِغَيْرِ شِفَاءِ  
وَسَارَ كَلِيلًا وَأَحْبَطَهُ نَدْمُ الْعَائِدِينَ  
فَنَارُ أَعُودٍ.. فَأَحْرَقَتْ السُّفُنُ قُبْطَانَهَا..  
الرَّيْحُ  
تَذْفَعُ قِرْصَانَهَا.. النَّيْلُ أَخْفَى مِفَاتِيحَهُ  
جَاءَ مِنْ مَائِهِ هَارِبًا طَائِرُ الْحُلْمِ يَشْدُو  
الطَّرِيقَ الْحَرِيقَ الرَّحِيلُ عَنِ النَّيْلِ  
يُورِدُنَا حَتْفَنَا ثُمَّ يُبْلَغُنَا  
- فَوْقَ جِسْرِ مِنَ النَّارِ وَالرَّجْمِ  
لِلْمُصْطَلِي  
حِينَ.. عَلَيْنِي صِحَّةُ الْبُوحِ يَا نَيْلَنَا

## قصة قصيرة

# ولكبيش

## عزیز الحجاج

اشتعل رأسه شيئا؟

لقد أصبح أقل قدرة على السهر، أي نوع من السهر، وأضعف مناعة إزاء الأمراض، وأخذ شعوره بتقدم السن يطغى لديه على كل شعور آخر وصار يلزمه كالوسواس. منظره لا يزال خادعا اذ يبدو وكأنه في بداية الأربعين.. وان لديه اكثر من صديقة حيمة شابة.. وسهرتان ممتعتان معتدلتان في كل اسبوع.. ومع ذلك فانه لم يعد كأيام زمان في فيينا. أو بغداد. وأكثر ما يقلبه بل ويرعبه هو بياض الشعر، وزحف هذا البياض.

منذ اسبوعين كان يسهر مع سهام... وقال لها فجأة بمنتهى الجد والترقب:

- «سهام.. ما رأيك في أن نتزوج؟؟»

توقفت عن الاكل وتطلعت اليه بعينيها الواسعتين وقالت:

- «هل تمزح؟»

- «كلا.. لم اكن معك جديا كما أنا الآن. لقد تعبت وأخذ الشعور بالوحدة يجتاحني من حين الى آخر، وصرت أميل الى الاستقرار. فما رأيك؟»

- «ولكنك تعلم ان ذلك محال»

- «محال؟! ولم؟! ألسنا صديقين منذ ثلاثة أعوام، بل ونحن نصف متزوجين؟!»

- «ولكن الزواج شيء آخر.. يختلف تماما.. وماذا سيقول الناس؟ أنسيت فارق السن؟ تكاد تكون في عمر المرحوم أبي.»

- «ولكن هذا لم يمنع صداقتنا وعلاقتنا العاطفية المتينة وسهراتنا.. الم تقولي مرارا وتكراري بأنك تؤثريني على أكثر الشبان الذين يحومون حولك ويلحون في مغازلتك؟»

- «بلى.. ولكن الزواج تجربة أخرى وعلاقة من طراز

- «هالو بابا»

- «نجوى؟! أهلا حبيبتي.. كيف الصحة؟»

- «أنا بخير، وأنت؟»

- «بخير، شكرا، ولكنني متعب قليلا. من أين تتكلمين؟»

- «من بغداد. وصلناها أمس، وآسفة لتعذر توقفي عندي في لندن.»

- «سنلتقي قريبا ان شاء الله. وكيف زوجك؟»

- «يسلم عليك، وكذلك ماما. انها بجاني؟»

- «انقلي لها تحياتي الحارة.» كانا - هو وأمها - قد ظلا صديقين برغم سنوات الطلاق وتبدل الأحوال.

- «بابا، عندي خبر مفرح.. انا حامل»

- «صحيح؟! توقف لحظة وأضاف «مبروك».

- «شكراً بابا.. وحاملة بتوأم»

- «ماذا!?!» سمع الكلمات جيدا وفهم، ولكنه تظاهر بأنه لم يفهم.

- «أقول، هما توأم.. هكذا قال لنا الطبيب النمساوي.»

كان الخبر قد باغت شبيب القادري مباغتة كادت تصعقه. ولكنه لم يجد غير تكرار التهاني وانتهت المكالمة.

توأم؟! توأم؟! ألا يكفي طفل واحد؟ كان قد فرح لزواج نجوى وقد بلغت الثالثة والعشرين، ولكنه نصحتها مرارا بأن لا تنجب الا بعد مضي سنوات، فتستقر حياتها الزوجية وتزداد خبرة عملية.. هكذا كان يقول، وهكذا كانت نصائحه في الظاهر. أما في واقع الحال فانه يرتعب لمجرد فكرة أن يصبح ذات يوم جدا. كلمة (جد) يجد ذاتها تشعره بالشيخوخة حتى اذا كان في مرحلة ما قبل الأربعين... فكيف وهو سيصل الخمسين. بعد اسابيع وقد

- «تقدم واحلف بهذا القرآن بان لا تتكلم بغير الصدق».

تقدم وأقسم وعاد الى مكانه.

ولأول مرة يحدق في رئيس المحكمة فاذا به معلمهم العملاق المستبد الذي يرتعب منه التلاميذ.. عقابه شديد.. لا تخالجه رافة أو رحمة ولا يعرف الابتسامة أبدا.

- «لماذا تحترف السرقة؟»

- «أية سرقة؟»

- «نقود أبيك... الزحف والتسلل الليليان؟»

- «أنه أبي والنقود نقوده».

- «ولكنها سرقة، وهذه مهنة حرامي. ألا تستحي من

نفسك؟! سئى... هذه تهمتك الاولى. أما التهمة الثانية فانتظر قليلا».

وهنا صاح الحاكم على الحاجب:

- «أدخلوا المدعي»

فدخل كبش ضخيم مهيب المنظر ذو قرنين هائلين يتهادى في مشيته كالمهرجا. عرفه شكيب في الحال ودهش. انه كبشهم (سمسم) الذي نحره خاله في العيد منذ شهرين.. ولا يزال يذكر ذلك الصباح الاحتفالي وقد تحلقت العائلة والضيوف حول أسياخ اللحم الموضوعة على مجمرة كبيرة في فناء الدار. اسياخ ترفع وتلتهم لتوضع في مكانها أسياخ جديدة، ومعها الخلل واللبن وانواع السلطات.. من أين جاء؟ وكيف بعث جيا؟ أم ماذا؟

- «تكلم يا ولدي سمسم. ما هي شكاوك؟»

- «لقد عذبنى المتهم، وأرهقني، واضطهدي، بل وأهانني. كان يطاردني ويأبى الا امتطائي وكأنني حمار، بل وكان يربط حول رأسي ما يشبه اللجام ويدوربي في فناء الدار وفي الحارة أمام السابلة».

- «هل لديك شهود؟»

- «بلى.. وأولهم خاله... وهو حاضر في هذه القاعة».

وتوجه الحاكم الى شكيب:

- «ما جوابك يا شكيب؟»

- «عفوا سيدي.. لم أعد أفهم.. هل أنا أحلم أم أنها اليقظة... هذا الكبش قد ذبح والتهمناء. وان خالي نفسه هو الذي نحره. ثم كيف تصدقون ان جسما ضعيفا صغيرا مثلي يمكن ان يرهق ظهر مخلوق فحل مثله كالحديد؟ أولا ترونه كالثور؟!»

- «لا تغالط! هل كنت تمتطيه كالحمار أو لا؟ أجب بنعم

مختلف. كيف لا يستطيع مثلك ان يدرك ذلك؟!»

سكتت لحظة، ثم اضافت مبتسمة:

- «هل تريدني أن أفتش لك عن زوجة تليق بك؟»

- «وهل يخطر أحد على بالك؟»

- «أجل خالتي»

- «خالتك؟!»

- ولم لا؟ ألم تعبر لي عندما رأيته منذ عام عن اعجابك

بروائها ونضارتها وأناقته وكأنها في اوائل الثلاثين.

إنها حلوة، جذابة، ومدبرة، وهادئة أعصاب. فماذا تريد أكثر؟! تأملها بشيء من الدهشة، وأراد مكايدها، فقال مبتسما

بجث:

- «موافق ولكن بشرط أن تستمر علاقاتنا نحن الاثنين!».

فقال بعتاب:

- «استغفر الله.. أية أفكار شريرة وخيالات شيطانية!

لو لم أعلم أنك تمزح لغضبت وزعلت».

ضحكا برفق.. وارتفعت الكأسان....

- ٢ -

وجد الباب مفتحا قليلا فدفعه برفق وحذر شديدين.. وأخذ يزحف على السجادة رويدا رويدا كاتما أنفاسه.. حتى وصل قرب السرير الواسع حيث يرقد والده. رأى جاكيتة الوالد معلقة كالعتاد. مد يده الى الجيب الأيمن بكل احتراس فاصطدمت ببعض القطع الفضية.. فأخرجها بحفة وبراعة وقد تصبب منه العرق... كبح أنفاسه.. واستدار وعاد زاحفا باحتراس مضاعف. حتى بلغ الباب. لم يبق غير أن يتخطى العتبة ليعود سالما الى غرفته المجاورة وقد فاز بصيد الليلة. فاذا بالنقود تسقط من يديه وتحدث دويا مرعدا كالانفجار، واشتعل البيت كله أضواء.

وصاح الحاجب:

«محكمة!!»

- «ما اسمك؟»

- «شكيب».

- «وما اسم ابيك»

- «عبد الرزاق القادري».

- «العمر؟»

- «تسع سنوات».

- «والمهنة؟»

- «تلميذ ابتدائية».

أو لا

- «ولكنه مات، يا سيدي.. وقد أكلناه. وهل خلقت الأكباش لغير ذلك؟!»

وتطلع الى القاعة حيث الناس، فاذا بينهم أبوه وهو يتسم ابتسامة تنم عن شامة.. والى جانبه خاله مقطباً ولا يكاد يتطلع اليه.

وهنا اخذ يرتجف تهيبا وخوفاً وحيرة وانبهاراً، وارتعشت عيناه، وتداخلت عنده الاصوات والاضواء والظلال والأشباح... ثم ساد الصمت المطبق والظلام....

- ٣ -

رن جرس الهاتف الموضوع قرب السرير.

- «نعم؟»

- «صباح الخير.. أنا سهام. كيف صحتك اليوم.»

- «شكراً، أحسن قليلاً، ولكنني لا أزال مرهقاً...

الحمى خفت قليلاً ولكن الحلقوم ملتهب والصداع

مستمر واعضاء جسدي كلها منهارة.. تصوري ان هذه

هي يقظتي الثالثة منذ الفجر. استيقظت في السادسة

لاشرب الماء... ثم نمت.. واستيقظت في التاسعة لأتناول

الدواء ونمت حالا. وها هي الواحدة بعد الظهر.»

- «انها الانفلونزا الحادة. انك في حاجة الى أيام أخرى

من الراحة.. وما أخبارك الأخرى؟»

- «اشاهد التلفزيون أو أقرأ ولكنني أتعب بسرعة.. وماذا

بعد؟ آه.. كلمتني ابنتي وقالت انها حامل، وبأكثر من طفل

واحد»

- «مبروك»

- «أتسخرين؟»

- «وكيف أسخر؟ الست سعيدة؟»

- «ولكنك أول من سيعيرني غداً، وستسميني بجذك»

- «يظهر انك لم تنس بعد حديث السهرة الأخيرة. انك

معقد حقاً.»

- «ولكنك أنت التي ألححت على فارق العمر بيننا.»

- «كنا نتحدث عن الزواج.. كنا نمزح. أو لسنا صديقين

برغم كل شيء؟ ما بال هاجس العمر يشغلك؟.. ألم تسمع

أو تقرأ ان الخمسين هي بداية الرجولة الفاضحة وأن

السبعين هي بداية الشيخوخة المتألقة؟ لا تخضع لتأثيرات

المرض.»

- «وكيف خالتك» سأل على غير انتظار.

- «تسأل عنك!» (وضحكت ثم أضافت):

- «على فكرة، سأمر عليك في حوالى الساعة الرابعة

لأطبخ لك شوربتك المفضلة للعشاء. ألا تحتاج الى

شيء؟»

فقال:

- «أشتهي اليوم بعض المشويات.. أرى شهيتي مفتوحة.

إجلبي الأسياخ، وشيئاً من الخبز اللبناني، والنمناح... وعلبتي

اسبرين.»

باريس

في أواخر مارس ١٩٨٣

## دار الآداب

سلسلة

بطولات عربية

○ زنوبيا فارسة الصحراء بقلم فالح فلوح

○ سيف الدولة الحمداني بقلم فالح فلوح

○ معركة الزلاقة بقلم فالح فلوح ثمن الجزء ٥ ل. ل.

دار الآداب شارع الميزاجية، بناية مركز الكتاب، ص.ب. ٥١٢٣، عمادة ٨.٣٧٧٨  
٢.٢٩٨٦

○ ليك ابنتها المرأة بقلم سليمان العيسى

○ الحدث الحمراء بقلم سليمان العيسى

○ ابن الصحراء بقلم سليمان العيسى

○ صلاح الدين الايوبي بقلم فالح فلوح

# بأسمائها الأرض تبصر

## أحمد بلجام آية وارهام

بَصْرَ عَيْنِي وَارْدَ الْبُوحِ  
يُخْبِرُ عَنْ مَوْتِي الْبَحْرِ،  
بَيْنَ اجْتِرَاحِ الدُّبُولِ  
وَبَيْنَ اصْطِفَافِ الرَّمَادِ  
أَرَى اللَّوْنَ مَحْصَةً  
وَالْقَدَدَ شَطَايَا  
أُسَمِّي الْجُرُوحَ بِأَسْمَائِهَا  
وَهُمْ اسْتَنْفَرُوا الْمَاءَ فِي الْفَمِ  
سَمُوا الْخَرَائِبَ مَزْرَعَةً  
كُلُّنَا فِي الْوَقْعَةِ أَسْرَى لِحُمَى الْغِيَابِ  
يُسَافِرُ فِي رَتِينِنَا غُبَارُ التَّلَاوِينِ،  
هَلْ بُورَةُ الْإِخْتِنَاقِ  
عَلَى بُورَةِ الْإِنْكِشَاشِ  
عَلَى بُورَةِ الْإِنْسِحَاقِ  
نُسَمَّى وَطَنَ؟!

أَضْفُرُ الْعُمُرَ ضَوْءًا لِدَابِلَةِ الْجَفْنِ  
لَا قِسْرَةَ الصَّنِيتِ تَحْجُبُ عَنْهَا أَحْدَايَ،  
هِيَ الْمَاءُ فِي شَبَقِ الْحَلَمِ  
هِيَ الصَّبَابَةُ فِي فَلَقِ الْبَحْرِ  
لَا شَيْءَ أَمْلَحُ مِنْ عِطْرِهَا فِي سَرِيرِ الشَّهْوَى  
كُلُّ أَحِبَابِهَا صَحْوَةٌ،  
إِنَّ فِي طَبْعِهَا جَوْهَرَ النَّارِ  
فِي قَلْبِهَا الْيَمِينُ  
وَفِي عَيْنِهَا رَصْدٌ  
لِلْأَطَافِرِ إِعْصَارُهَا  
وَلَهَا مَخْبَأٌ فِي التَّالِثِي بَيْنَ بَرَارِي النَّفُوسِ  
تَلُوحُ كَمُهْرَةٍ دَفءٍ  
عَلَيْهَا مِنَ الْبُوحِ هَهْمَةٌ،  
عَرْفُهَا هَمْسَةٌ فِي أَمْتِدَا الْيَقِينِ  
وَمَسْرَجَةُ النُّورِ فِي كَفِّهَا أَبَدٌ يَتَغَيَّرُ مَحْطَتُهُ.  
كُلُّ تَغْرِيدَةٍ تَحْتَ جِلْدِ الْهَوَاءِ تَبَارَكُهَا  
وَتَرَى الْأَكِيمَالَ بِالْحَاطِطِهَا مِثْلَ قُنْبَلَةٍ لِلشَّهْوَى،  
مُبَارَكَةٌ فِي الزَّمَانِ  
وَمُعْشِبَةٌ فِي الْمَكَانِ  
نُبُوتُهَا.  
كَانَ شَيْخِي يُلَقِّنُنِي وَرَدَهَا  
وَنَعَارُ خَمْرَتِهَا جَهْرَةً (دُونَ حُوبِ)،  
مَفَاتِيحُ مَا تَشْتَهِي الْأَرْضُ بُدْعُهَا

هُوَ الْعِشْقُ،  
يَذْفَعُنِي لِلْوُضوءِ مِنْ الدَّمِ  
تَكْشِفُ عَنْ سَاقِهَا الْأَنْهَرُ اللَّدْنِيَّةُ  
أَغْفُو عَلَى بَسْمَةِ الْإِحْتِمَالِ  
أُودِي إِلَى الْعِشْقِ رُكْعَةً تَسْمِيَةً.  
رَاعِعًا فِي مَدَارِ الْأَنْثَى يَخْطُو الْبَرِيقُ الْمَتَمَوِّجُ،  
أَتَيْتُهَا الْمَشْتَهَاةَ!  
غَبَارُ الْوَقِيعَةِ جُبٌّ  
وَكَيْفَ الْغُومُ تَسِيرُ قَوَائِنُهَا بِإِفْتِصَاصِ  
التَّنَاعُجِ،  
مَدَّ لِي الْفَتْحُ مَرْقِيَّ  
(وَلَيْسَ إِلَى بَهْجَةِ السَّلْسِيلِ هِيَامُ)  
تَنُوحُ الْأَصَابِعُ بَيْنَ الْمَقَاهِي  
وَبَيْنَ تَمَطِّي الْمَدَى.  
كَانَ لِلْوَقْتِ نَائِي  
وَكَانَتْ تَبَارِيحُ مَا يُشْتَهَى خَصْلَةً فِي الْجَبِينِ  
(يُلَاعِبُهَا الْعُمُرُ أَنِّي يَشَاءُ)  
وَكَانَتْ ضِفَافُ التَّحْوِيلِ قَوْسًا مُضَاءً  
(نَمَارِسُ فِيهِ طُقُوسُ التَّعَرِّيِ... يَدَاهِمُنَا الرَّجْعُ)  
أَحْزَانُهَا تَلْبِسُ الْحَرَكَاتِ.  
أَلَا إِنَّ تَقْقِيصَةَ الْفَجْعِ نَا ضِجَّةٌ كَالْتَرَاتِيلِ  
مُعَمَّدَةٌ فِي الشِّفَاءِ النُّجُومِ  
وَلَا وَرَدَ يَمْلَأُ نَافِذَةَ الْبَرَقِ  
هِيَ السَّاحَةُ فِي مَوْسِمِ الْكَلِمَاتِ  
(إِذَا امْتَزَجَتْ بِالْفُصُولِ الطُّنُونِ)  
أَقُولُ: تَعَمَّدَنِي الْوَجْدُ بِالْإِنْفِجَارِ  
يَقُولُ الْبِنْفَسُ: لَا تَكْشِفُ الْخَمْرَ عَنْ سِرِّهَا لِلْيَاءِ  
أَرَاوُعُ نَامُوسٍ ذَبْحُ خَصِيبِ،  
مَدَارِي مُشْتَعِلٌ بِالْقَرَايِينِ  
كُلُّ التَّجَاوِفِ مُحْشَوَةٌ بِرَمَادِ الْعُصَابِ،  
مُكَيِّمًا عَلَى وَجْهِهِ يَرْقُلُ الظِّلُّ  
تَمَضُّغُ شَهْوَتِهَا فِي الصَّيْفِ الْعُمُودِ  
تَدْسُ الْعِمَارَاتُ أَنْفَاسَهَا فِي الْبِدَاوَةِ،  
لَا يَمْلِكُ الْقَلْبُ غَيْرَ دَوَائِرَ تَسْلِمُهُ لِلْخَمَارِ الطَّلِيلِ  
تُسَلِّهُ بِنَشِيشِ الْفَجَاءَةِ  
مِنْ كَوْتَرِ الْإِنْسِلَالِ تَعْبُ الْمَصَابِيحُ زُرْقَتَهَا  
وَابِلٌ مِنْ شُعَاعِ الْكُلُومِ  
وَقَوَارَةُ مِنْ غَرِينِ الطَّبَاعِ.  
لَكَ السُّطُورَةُ أُنْدَاحٌ فِيهَا الْقَوَادِ  
لَكَ الْعَيْنُ مَادِبَةٌ لِلْهَوَامِشِ،

مَنْ جَرَّاحِ الْفَذَاذَةِ نَهْرُ  
وَمَنْ جَذْوَةُ الدَّنِ ظِلُّ  
وَمَنْ خَيْمَةُ الْكَشْفِ مَائِدَةٌ،  
أَنْتَ خَمَارُ هَذِي الشَّطَايَا  
لَكَ السَّجْدَةُ الْبِكْرُ  
وَالدَّمْعُ قَيْثَارَةٌ تَحْتَ سَفَفِ الرَّمَادِ  
أَعْمِنِي شَهَابًا عَلَى وَتَرِ الرِّيمِ  
فِي الرِّقَابِ الْحُرُوفُ مَفْرَعَةٌ  
هَلْ أُرْزَلُ جَذَرَ التَّخْمَرِ؟!  
لَا نَارَ... إِلَّا الَّذِي فِي الْعُرُوقِ يُحَاوِرُنِي  
جُثَّتْ مِنْ حَرِيقِ الْأَمَاسِيِّ تَحَاصِرُنِي  
تَسْتَعِثُ الشُّوَارِعُ مِنْ مَطَرِ الْإِنْجِذَابِ  
عُيُونُ مُجَنِّحَةٌ تَفَرُّزُ الصَّمْتِ،  
أَشِيبَ كَانَ الْأَصَاصُ  
وَكَانَتْ رَوَائِحُ أَفْقِي زَوَارِقِ  
(مَلَانَةٌ بِالْقِرَامَةِ).  
نَمْضِي إِلَى مَخِيَا، فِيهِ تَشْتَعِلُ الظُّلُمَةُ/ الْمَاءُ  
وَالْجَامُ رِيحَانَةٌ  
وَالْبَرِيقُ طَرِيقُ  
إِلَى نَقْطَةِ مِنْ جَعِيمِ الْجَمَالِ.  
صَدَى يَنْبَسُ نَبْضِ التُّرَابِ  
دَمٌ يَتَخَشَّرُ فَوْقَ غُصُونِ الْحَدِيدِ،  
تَعْرِ إِذَا انْتَصَبْتَ  
ثُمَّ تَنْزَوُ عَلَى ظِلِّهَا كَاثِنَاتُ الظَّلَا  
هِيَ مِرْآةُكَ أَشْتَعِلُ الْمَوْتَ فِي مَوْجِهَا  
أَسْتَوْلِدُ الْعِشْقَ مِنْهَا الْأَسَى.  
لَيْسَ يَسْتَنْكِفُ الطَّلُحُ عَوْرَتَهُ فَوْقَ نُفْرَةِ الصَّهْدِ،  
لِلْأَسْرِ تَأْتِي الْوَاسِمُ مَقْلَلَةٌ  
كُلُّ هَذَا الضَّجِيجِ سَجِينٌ بِقَطْرَةِ مَاءٍ.  
ذَوَتْ فِي الْقَدَاحِ الْبَشَاشَةُ  
تَمْشِي عَلَى أَرْبَعِ هَذِهِ الْأَرْضِ  
أَرْضِهَا مِنْ ضُرُوعِ الْجَنُونِ اللَّذِيذِ  
فَكَانَتْ شُمُوسُ لَيَالِ  
وَكَانَتْ قَضِيبُ انْفِلَاقِ  
هِيَ الْآنَ فِي مَذُودِ،  
كَيْفَ تُلْقِي الْمَسْنَةَ شَهْرَتَهَا فِي شُرُوحِ التَّحْوِيلِ؟!  
كَيْفَ يَكُونُ التَّبْيِيدُ صِرَاطًا إِلَى بَرْزَخِ الصَّخْوِ؟!  
كَيْفَ تَكُونُ الصَّلَاةُ  
فَنَاءً وَرَقْصًا عَلَى حَافَةِ الْمَلَكُوتِ؟!

أَسْتَشْقُ الطِّينَ رَائِحَةَ الْحَنْفِ  
غَارَتْ مِنْ الْوَجْهِ أَنْوَارُهُ الْفَارِحَةَ.

- ٥ -

صَوْتُ أَهْلِي مِجَنُّ  
وَارْقَالَ أَهْلِي وَتَرُ  
نَارُ أَهْلِي خِيُولُ  
وَمَعْدِنُ أَهْلِي رِمَاحُ  
هُمُ حَفَرُوا لِرُؤَايَ قَنَاءَ  
وَرَصُوا الْمَشْيَةَ بِالْجَوْهَرِ الْجَوْهَرِ الْقُدْسِي  
يَمْرُونَ كَالْأَنْبِيَاءِ  
عَلَيْهِمْ حُقُولُ الْإِلَهِ تُسَلِّمُ  
نَافُورَةُ الرُّوحِ تُكْتَبُ أَمْجَادُهُمْ فِي سَوَالِفِهَا.  
أَتَشْكَلُ:

وَحْيًا بِحَجَمِ الشَّهَادَةِ  
بِرَقًا بِكَفِّ النَّخِيلِ

الْجِبَالُ تُلْقِحُنِي بِصَلَادَتِهَا  
وَالْبَحَارُ تُسَلِّفُنِي جَبَّةَ الْمَدِّ  
(لَا زَهْرَ فِي بَذْرَةِ الظَّلَمِ،  
آتٍ زَمَانُ اللَّهْبِ)

أَبَايُ شَخِي عَلَى الْإِسْتِثْلَاقِ  
وَنُذْمُنُ كَأَسَ التَّجَلِّيِ  
سَلَامٌ! هِيَ النَّارُ تُلْقِمُنَا نَذْمَهَا  
أَلَرَّبُّ يُلَيْسَا بُرْدَةُ الْوَصْلِ،  
هَاحَاتِنِي

عَصَرْتَ لِللَّادَةِ كَرَمَ السُّبُورِ  
لَا وَقْتُ لِلْوَادِ  
كُلُّ الْإِنَاثِ سَنَاءُ  
وَكُلُّ الْمَوَاسِمِ زَهْرَةٌ نَارُ

- ٦ -

أَيْنَ تِلْكَ الَّتِي سُنِّفِي أَخْتَرَقْتَ فِي تَوْهَجِهَا؟  
تُخَلِّقُ الْآنَ مِنْ نُطْفَةِ الثُّورِ  
أَحْبَابَهَا فِي مَرَايَا الْمَاءِ (يُغْنُونَ مِيلَادَهَا  
الْعَرَبِيَّ)،

فَيَمَّا لَطَلَعَهُ هَذِي الَّتِي تَتَبَرَّجُ  
فِي دَمِنَا مَلَكُوتًا شَيْئًا  
بِأَسْمَائِهَا الْأَرْضُ تُبْصِرُ،  
لَا تَخْجَلُوا

إِنْ تَعَرَّيْتُ فِي طِفْسِهَا  
إِنْ سَكِرْتُ مِنْ الصَّخْرِ فِي حِضْنِهَا،  
إِنَّهَا تُسْكِي الْمَجْتَبَى.

مراكش - المدينة - المغرب

وَأَحْبَابِي التَّامِلِينَ بِحَرْفِ الْأَلْفِ،  
إِنَّهَا وَحَلُّ الْمَوْتِ (يُخْلِقُ فِيهِ الْمَطَرُ)  
إِنَّهَا ذَكَرُ لُخْصِي النَّظَرِ.

كَيْفَ أَبَحْتُ عَنْكَ، وَأَنْتِ مِنَ الْجِسْمِ نَابِغَةٌ!  
لَا أَصْلِي إِلَى قِبْلَةٍ كَالْحِنَادِ  
لَا أَقْرَأُ الْوَحْيَ خَلْفَ الْأَحَاسِيسِ  
أَنْتِ الْحَبِيبَةُ  
عِطْرُ ضَفَائِرِهَا

جَسَدٌ لِلصَّلَاةِ

وَرَحْبُ مَلَاَحَتِهَا

أَبَدٌ لِلْقِرَاءَةِ

تَنْشَقُ تَصْدِيقِي فِي التُّرَابِ  
وَفِي النَّهْرِ تَوَوِي مَكَاثِي  
تَكُونُ الْمَنَافِي رَبِيعًا.. إِذَا ضَاغَتِهَا رُؤَايُ  
هِيَ الشَّدُو فِي رَفْصَةِ الْوَجْدِ  
يَجْنِبُنِي لِلصَّهْلِ تَقُولُهَا.

- ٣ -

لِلْقِيَامَةِ وَشَيْ  
وَاللَّيْلِ وَشَيْ  
وَلِلنَّخْلِ أَرْجُوحَةٌ فِي دِمَائِي.  
أَلَا هَلْ سَبِيلٌ إِلَى أُمِّهِ حَزْ أَنْسَاغَهَا الدَّيْدَبَانُ  
وَمَدَّ إِلَيْهَا قَتَامَتَهُ الطَّيْلَسَانُ؟  
تُذْخِرُ فِي غَاسِقِ (تَقِفُ الرُّوحُ فِيهِ بِمَكَازِهَا  
الْمَاضُويَّ)

أَرَى فِي الصَّحَافِ شَرَائِحَ أَهْلِي

أَرَى نَهْدَ فَاتِنَتِي

وَأَرَى الْأَمْرَ يَغِشُّ أَضْرَاسَهُ.. يَنْجَسُ،

هَلْ يَخْذُلُ الْفَوَاشِي  
وَعَذْبَتِي النَّهْرُ، مَوْجَاتُهُ غَيْرُ مُلْتَحِمَةٍ.

- ٤ -

يَتَخَطَّفُ ضَوْءُ الطُّفْلَةِ صِلُ  
تَحْطُّ الْأَوَامِرُ مِخْلَبَهَا فَوْقَ سُفْلِ الْعِشَاشِ  
بُرُوجُ الْخَلَايَا يُبَاغِتُهَا الرَّجْمُ  
لَا قَمْرًا فِي الْعُرُوقِ يَصِيحُ،  
مُرُوعَةً كَالْمَهَارِي الدَّرْبُ  
مُنَافِقَةً كَالشَّرَابِ الطَّيْبُ  
فَهَاكَ أَصْطِطَارِي، وَدَقَّ شَفَّةَ الْمَنِّ  
هَاكَ أَتَشَائِي، وَدَقَّ سُورَةَ الْحَالِ،  
إِنْ كُنْتُ مُغْتَنِقًا بِالْغُيُوبِ  
أَعْرَبُنِي قِسِي الْفَنَاءِ  
وَخَذْ عَشْبَةَ الْأَفْنََاءِ.

يَصُبُّ عَلَى الذَّاتِ أَثْقَالَهُ طَائِرٌ مِنْ حَدِيدٍ  
تُمْرَسُ فِي اللَّحْمِ أَمْطَارُهُ.

أَنْتِ لَا تَنْتَهِي الْآدَمِيَّ شِوَاءَ  
سُقُوفِ اللَّيَالِي تُمرِّغُ فِيهِ نَصَاعَةً أَسْنَانَهَا،

عَاجِزٌ عَنْ طُقُوسِ الطَّهَارَةِ هَذَا الَّذِي أَمَّ  
بِالْأَرْضِ

لَا شَيْءَ أَرْوَعُ مِنْ مَطَرٍ فِي أَحْدَادِ الْخَرَا  
الْمَدْجِجِ،

كُلُّ الْمَرِيدِينَ شُعْلَةٌ فَيَضُ

تَقَاصَرَتِ الْكَاسُ

شَخِي أَعَادَ لَهَا عِزَّةَ الشَّرْبِ

لَقَحَهَا بِجُدُورِ الشَّمْسِ

هُوَ الْفَيْضُ.. نَدْخُلُ خَيْمَتَهُ

كَالشَّدَى فِي الْعُرُوقِ مُطْلَسٌ نُورُهُ

يَا أَنْتَ،

يَا قَدْرًا فِي الرَّغِيفِ

وَيَا عَشْبَةً فِي الْجَنُونِ

لَأَنَّكَ تَقْعِي يَطُوفُ فِي الْجُرُوحِ

وَأَهْوَاؤُكَ الْهَمِجَةُ نَابِغَةٌ،

كَيْفَ يَسْأَلُ عَنْ لَوْنِهِ الْبُرْتُقَالُ الرَّصَاصِي؟

كَيْفَ تَذُوبُ الْقَوَاقِعِ فِي رَجَّةِ الْمَوْجِ؟!

إِقْبَاعَهَا تَمْلِكُ اللَّحْظَاتِ مَتَى هَاجِسُ الْكَشْفِ  
كَانَ السُّوَالُ).

فَدَى لِلَّتِي مِنْ تَوْهَجِهَا سَكِرَ الْقَلْبُ  
أَنْهَضَ عَقْلًا مُرْتَبَةً فِي أَقَالِيمِهِ سَبْلُ الْإِجْتِرَاحِ

الْعَنِيدِ،

الْبَلَّاسُ قَرَأَهُ فِي الْمَدَى؟!

لَسْتُ

أَخْطُبُ

أَرْكَبُ

أَحْلُبُ

مَرْوَحَةً لِلْعَوَاطِفِ،

تَأْتِي الشَّرْحُ مَعَانِدَةً

حَرَسُ الْإِفْكَ يُطْعِمُهَا.

وَحَدَهُ الْقَلْبُ يَنْزِفُ

بَيْنَ أَنْخَسَافِ الْمَبَاهِجِ

بَيْنَ رُكَامِ الْحَمَاسِ

يَلْمِزُ أَصْدَاءَهُ فِي أَتَجَاهِ التَّنَاغُمِ.

أَتَيْتُهَا الْمَشْتَهَاءُ!

تَجُوسِينَ كَيُنُونَةِ النَّبْضِ

تَلْتَحِفِينَ بِمَرْقُومِ إِحْسَانِنَا.

إِنَّ هَذَا الشَّجَرَ

عَنْهُ تَسْقُطُ أَوْرَاقُهُ

كَالْفَجَاءَةِ لَا يَشْعُرُ

هَلْ خَرِبَنِي إِذَنْ قَدْ أَتَى؟!

بَيْنَ قَلْبِي وَمَا أُضْمِرُ

قَلْعَةً مِنْ حَدِيدٍ

تَحْتَسِي الصَّوَابَاتِ بِخُرُطُومِهَا

قَدْ نَصَبَتْ لَهَا عُنُقَانِ التَّلْطُيِ

وَنَسْغَ التَّشْطِيِ

# معركة أوبسته حامية...

دمشق - من مراسل «الآداب»

اصطدم بشأنه مع عبد الرزاق عيد، ثم تشعب الموضوع، وخرج من اطار مجلة «الحرية» الى مجلة «الهدف» وإلى الصحف العربية اليومية بدمشق.

لنبداً من الشرارة الاولى، ونستعرض، بموضوعية، طروحات هذه المعركة الادبية التي ما تزال قائمة، خاصة بين فيصل دراج وغالب هلسا من جهة، وعبد الرزاق عيد وعبد الكريم كاصد من جهة ثانية، مع تعليق من عدة سطور لهاني الراهب، حول البطل الايجابي، هدف منها الى مهاجمة هذه المقولة، بكلام لم يدخل في صلب المناقشة، لانه لم يبلغ مستواها كما قال عبد الرزاق عيد.

فقد أجرى فيصل دراج مقابلة مع حنامينه، نشرتها مجلة «الحرية» تحت عنوان مثير «حوار ساخن» وبرزت، بخط كبير، مقولة حنامينه: «انا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين» وصدرت الحوار بمقدمة قال فيها فيصل: «حوار مختزل تقترب فيه من عالم حنامينه، هذا العالم العظيم في بساطته، المعقد في سهولته، الرحيب في أسئلته التي يطرحها علينا ونطرحها عليه».

وبعد هذا يشير، تلميحاً، الى ان حنا يربط الحلم بالتاريخ، ويشد الخير الى دائرة لا تغيب عنه، هي دائرة السياسة، وينطلق من موقف ايديولوجي محدد، او يتكئ على ايديولوجيا محددة.

وقد كانت هذه المقدمة، التي تمهد للحوار، ترسم إطاراً مسبقاً لأدب حنامينه، ومع ولوج المديح في ضده، تنذر المقدمة بأنه سيكون هناك ردّ لأن الحوار الساخن، كما قال المحاور، يتصف بالصدامية.

يبدأ فيصل حواراً بالسؤال عن وظائف الادب، ويرد حنا بان للادب وظيفة اجتماعية، فما دام هذا الادب ينبع من واقع، فانه يصير، في المعالجة، واقعا فنياً جديداً. وان ما

بعيدا عن البحث في الصدق الفني، والروح الانسانية المواقفة للتاريخ، الدافعة والمندفعة معه، نشبت معركة أدبية حول الاتفاق سياسياً، من الناحية الايديولوجية، والافتراق جمالياً، من الناحية الايديولوجية ايضاً، وحول الادب والخطاب السياسي، والسياسة والبيان الادبي، ومدى الافتراق والالتقاء والواقعية الاشتراكية، والايصال والتسليع، والادب ومساحة الصراع الاجتماعي، ولغة الشعر والرواية، والشعر والنثر، والبطل الايجابي، والكفاح والفرح الانسانيين.. ومواضيع اخرى، مطروحة في الساحة الادبية، بدأت في لبنان وانتقلت، بعد الغزو الاسرائيلي، الى سورية، وشاركت فيها اقلام عديدة، في حوارات ساخنة، بلغت حداً اقترب بها الى الاتهامات، والاتهامات المتبادلة، واستجرت من مداخلات. فيها ملامسة للطروحات حيناً، وللقضايا الشخصية احياناً، وفيها كثير من العصبية والتشنج، كاد يخرجها عن اصولية النقد الأدبي، حين اقحم بعض المتحاورين، مفاهيم سياسية، جاءت اسقاطاً على الموضوع، ولا علاقة لها بالادب الا بمقدار ما يتمترس اصحابها وراءه للاطلاق على المؤسسات سياسية معينة، وعلى نقاد ينتمون الى هذه المؤسسات، مثل حسين مروة، محمد ذكروب، عبد الرزاق عيد، وعلى ادباء يرفعون راية الواقعية الاشتراكية مثل الروائي حنا مينه.

والطريف في الامران جميع المتحاورين، حتى هاني الراهب وغالب هلسا، رغبوا في ان يقولوا انهم ينطلقون من مواقع ماركسية، ومن جماليات الماركسية حول الادب والفن، اي انهم يتفقون مع الآخرين ويختلفون، كما كتب الدكتور فيصل دراج، ولكن الحوار اظهر ان ثمة اختلافاً فقط، ولا اتفاق في اي نقطة مع الآخرين، وان المعركة التي بدأت في بيروت، حول الواقعية الاشتراكية، انتقلت الى دمشق، وقد اصر دراج على موقفه منها، وهو موقف كان قد اصطدم بشأنه مع حسين مروة، وسمير سعد، واميل حبيبي، ولم يلبث ان

والتنوير؟» ويتحدث بعد ذلك عن «العارض» و«التاريخي» فيقول «ان وعي الواقع الاجتماعي في الكتابة الادبية لا يستوي الا بمعرفة شكل الوعي القائم فيه، وهذه المعرفة بعيدة عن «المعايير اليومية» لان علاقة الادب تتجلى في زمانه الراهن بالازمنة المختلفة، وهناك تمايز بين الزمن الاجتماعي والزمن الأدبي» وينتهي الى مسألة الانعكاس فيتهم الادباء الذين ينتمون الى ايدولوجية تستند الى «مؤسسة سياسية» بالفهم المسطح لهذا الانعكاس، ويرفض لغة الرواية الشعرية، ويهاجم البطل الايجابي ويتناول مسألة الشعر والنثر، ويفهم من موضوعه الفرح الكفاحي بأنها رؤية الدنيا بخير، وان البطل الايجابي هو البطل الكامل، ويستشهد في مقولاته هذه بغرامشكي وباختيف وغيرهما، ويركز نقده على موضوعه الواقعية الاشتراكية.

يرد عبد الرزاق عيد، على فيصل دراج حول «الطريق الثالث» وازمة البورجوازية الصغيرة، ويفند رؤيته السياسية قائلا: «وسط اضطرابات هذا الكوكب الصغير، يجب ان لا يتسرب اي شك الى نفوسنا في اننا نحن الوارثين، ومأزق الرجعية العربية، وازمة إحدى فصائل حركة التحرر ليس مأزقنا، وليست أزمئنا، بل في ازمتها انفتاح أفق صيرورة طليعتنا الثورية».

وحول تسويق الكتاب، وربطه بالمجتمع الرأسمالي والمجتمع الاشتراكي وعدم تحقق هذا التسويق الا في فترة محددة من التطور التاريخي يقول عبد الرزاق: «هل حقا تسويق الكتاب العربي هو تسويق للتسليية المضللة؟ اليس ذلك حكما اطلاقا جائرا؟ اليس بين الكتب المسوقة، ما ينشر المعرفة والوعي، ويلتزم بقضايا الأمة؟» وحول مسألة التوصيل وملامسة الكاتب قضايا القارئ الاجتماعية والنفسية، يناقش عبد الرزاق آراء دراج وينتهي الى القول: «ان فيصل دراج يشن هجوما خجولا على تجربة حنا مينه ماخا لفته صفة تجريدية عامة» «ان الرواية لا يمكن ان تكون مجرد حكايتها، كما ان العالم لا يمكن ان يكون مجرد قصة نشوئه. ان الرواية، كبناء، تشاكل بناء العالم في الحكاية، وبأحد العناصر المساهمة في البناء، على اعتبار أنه يستحيل وجود القص دون الحدث، لكن الحكاية بذاتها ليست دالا ومدلولا...» «ان مسألة الدلالة تنصب حكما في عملية الايصال، في العلاقة ذاتها بين المرسل والمتلقي.. وقد يكون عقم وسائل القراءة هو عقم وسائل الناقد وليس عقم المنقود ذاته.. ان فيصل، حتى في رواية مثل «الشراع والعاصفة» يحتزل المنظور الى مستوى الرؤية السياسية وهكذا تدأب الاتجاهات الشكلائية على عدم

يستمد من الواقع، ويأخذ اضافته من المجهود الانساني، في اشكال مختلفة للابداع، يعود الى الواقع من جديد، الى الناس حاملا هذه الإضافة الفنية، لتصير، بدورها، اضافة جديدة لواقع جديد وهكذا، الى ما لا نهاية، ما دامت السيرة التاريخية، في الحركة المتبادلة بين الفن، والواقع، هي فعل حركة لا سكون، وفي هذه الحركة يكمن الجديد دائما، فينعكس في الادب، في الفن عموما، ويرتد الى الواقع ليسهم في تغييره، ليجعله واقعا جديدا ومتجددا ابدآ.

وبتلخيص، يمكن التعرف الى أجوبة حناميه من خلال العناوين، فهو يرى حرية الابداع شرطاً لازدهاره والشاعرية والغنائية في طبيعة الرواية التي تريد أن تخرج من الجفاف، والشكل ليس معياراً للرؤية الايدولوجية منفصلا عن المضمون «وصوتي هو صوتي انسا، ولن اضع «مساخر» الروايات الاخرى، ولا مفاهيم الآخرين، مقاسات أفصل رواياتي على حجمها، عندئذ لا أكون ذاتي، ومهما يكن الرأي في الطريقة التي اتبعها، وانا واع لها، والقارئ يريد، وهي أداة توصيلي اليه، فان هذه الطريقة ستكون سيئة جدا، اذا حاولت قسرها على ما يرضي النقاد، ويتوافق مع المعايير الفنية لجويس اوفولكنر اوغارسيا او غيرهم.. انني اجتهد في عملي، وحين افرغ منه، اقول: «هذا ما استطعته والسلام».

يتابع حنا: ان العالم الروائي واحد، ولا ارى سببا للتصنيف، وان الكتاب في اي مجتمع، هو سلعة، وان تسويق هذه السلعة يختلف من نظام لآخر، وقد شاخ مثقفونا قبل الأوان، وعلينا أن نفخر بصمود الإنسان العربي وبطولته ونشجعه عليها، ولست أرى الانسان العربي مهزوماً ولا متخاذلا، واذا كان من تحاذل فهو القيادات.

ويجيب حنا فيه على سؤال اخير: «أنا كاتب الكفاح والفرح الانسانيين، وانا فخور بذلك، وان البطل الايجابي هو في ايجابية الرواية، ولكن المكافحين، والايجابيين، هؤلاء، ليسوا ابطالا جاهزين ولا خارج شرطهم الانساني او الظرفي».

ويرد فيصل دراج، في دراسة يقول انها تقارب الاتفاق والاختلاف، لكنه يضع عنوانا لها «هموم الادب، هموم السياسة» ويبدأ، منذ السطور الاولى، في وضع حنا في الزاوية السياسية، او الصدور عن مؤسسة سياسية، ويرى دراج ان «تسليع الادب هو تنزيله عن مقامه، واغترابه عما يجب أن يكون عليه» وفي مسألة التوصيل يقول: «مما لا شك فيه ان القارئ يقترب من الكتاب حينما يلمس الأخير قضايا الاول، ولكن هل تنحصر وظيفة الادب في التحريض

التمييز بين الموضوع والمضمون عن قصد أو غير قصد، وهدفها من ذلك تشويه المفهوم الماركسي عن جدل العلاقة بين المضمون والشكل، لأنها باختزالها للمضمون تضع هدفاً سهل التناول والقدح... «ان حنامينه يرفض ان يكون الشكل معياراً للرؤية الايديولوجية منفصلاً عن المضمون، وباطروحته هذه يميز، وبشكل واضح، بين موضوع العمل ومضمونه».

ويضيف عبد الرزاق عيد: «سأتوقف عند مسألة البطل الايجابي، وقد زاد من تحفيزي على تناول هذه النقطة الحوار مع هاني الراهب. حيث يتفق هاني مع فيصل في رفضها لموضوعة البطل الايجابي.. ولست في صدد رفض او قبول هذا المصطلح، لكن ما يحدوني على تناوله هو سوء الفهم والالتباس الذي يحكم لغة دراج - الراهب... يقول فيصل: «ان البطل الكامل او البطل الايجابي لا وجود له الا في عالم بلا تناقض» اننا لو تفحصنا هذه الاطروحة لوجدنا انها، ومنذ الجملة الاولى، تقوم على موقف مسبق يسعى في سبيل اثبات وجهة نظره الى لوي عنق الحقيقة، لتستجيب الى لغة تعتمد على علاقات منطقية شكلية، تعكس عقلاً وضعياً ظاهراتياً، عبر نفي دور الذات الابداعية للكاتب «لأن التحريض في الكتابة لا يؤدي الى الفعل الحقيقي الا اذا رسم الواقع كما هو بدون زيادات تبشيرية او امانى ذاتية» كما يقول فيصل، وهذا يضعنا باتجاه عودة الى الواقعية الطبيعية الميكانيكية، التي تطالب الكاتب بالحياد تجاه الواقع، وإلى مفهوم عقيم للانعكاس، يرى عكس الواقع كما هو دون أمان ذاتية... لنعد الى الجملة الاولى التعريفية «ان البطل الايجابي هو البطل الكامل» هنا يعطي فيصل الإيجابية معنى الكمال، او يجعل مدلولي الكلمتين واحداً.. ان الايجاب، كمصطلح، يستدعي بالضرورة السلب وليس الكمال، ومكسيم غوركي اقل سذاجة بكثير مما يصوره فيصل وكثيرون غيره.. اما آراء هاني الراهب، فانها مدعاة للاستغراب بحق، حيث ان هاني ليس روائياً فحسب، بل هو اكاديمي ايضا، غير ان حديثه عن موضوعة البطل الايجابي ليست من لغة الروائي او الاكاديمي في شيء، انها اللفظ الهجائي السياسي الذي يفتقر الى ابسط القواعد في نظرية الرواية وتاريخها، فهو يحتزل البعد التاريخي لهذا المصطلح الى حدود الموقف السياسي المتفائل او المتشائم من هذا الحدث السياسي او ذاك. ويخلص عبد الرزاق الى الكلام على الواقعية الاشتراكية، في تحليل مسهب، ناقضا مقولات فيصل حولها.

بعد ذلك تدخل غالب هلسا، فاتهم عبد الرزاق عيد بالقمعية، وكال شتائم سياسية له، وتوقف عند مقولة حنامينه

عن الادب غير المحصي، فرأى فيها دعوة الى الجنس، وبنى استنتاجات كثيرة، حول النقاط المثارة، دون ان يستطيع تحليل ايه نقطة كما فعل فيصل وعبد الرزاق، متجاهلاً ان الاخضاء هو ابطال الفعالية، وهذا يشمل الكفاح والخصب والعطاء كما يشمل الجنس ايضا.

ومن جديد عاد فيصل دراج الى الموضوع، في ندوة ادبية، مهاجماً الواقعية الاشتراكية، ومشاركاً هلسا في ان الذين ردوا عليه كان ردهم قمعياً، وأتبع ذلك بحوار مع محرر جريدة «تشرين» قال فيه ان النقد دون قيد او شرط تكريس لعطالة الفكر، وكل نزعة نحو التقديس هي نزعة الى نفي المعرفة، وقال ان النقد هو حوار حول المفاهيم النظرية، وعلى النقد ألا يمزج بين المفاهيم النظرية والاشخاص، لان النقد، في هذه الحال، هو نقاش للاشخاص في مواقعهم السياسية، او يصبح هو الدفاع عن المؤسسات السياسية.. وتعرض لروايات حنامينه باعتباره من ممثلي الواقعية الاشتراكية، فهاجم بعضها بلطف، من منطلق موقفه الرفض لمفهوم الواقعية، وجدد اطروحاته حول لغة الرواية، والشعر والنثر.

وتدخل في المناقشة عبد الكريم كاسد، في مجلة «الهدف» مؤكداً جملة مسائل أهمها فهم فيصل دراج المشوه للواقعية، واتجاهه الطبيعي في الرواية، من خلال دعوته الى تصوير الواقع كما هو، ونزعتة التاريخية الضيقة، التي تلغي دور الانسان. «لا يمكن ان ينتصر الانسان ما دام التاريخ اقوى منه» مصورا التاريخ وكأنه سلطة خارج الانسان وليس كمنشأ للانسان الذي يتابع اهدافه على حد تعبير ماركس واجلس في كتاب «العائلة المقدسة»، وانكاره لأية قيمة حياتية من خلال رفضه لكل ما هو ايجابي او سلمي في الحياة. وقال عبد الكريم: «ان نقدا هذا مضمونه لا بد ان يؤدي الى نثر الحياة الجاف على صعيد الشكل، وإلى الغاء كل ما هو شعري في الحياة. وبالتالي الى الشكلية. فهو على طريقة في حسم المسائل يضع فيصل حداً فاصلاً بين الشعر والنثر، حداً لا يمكن تجاوزه ابداءً، منطلقاً بذلك من مطالبته الملحة بانتاج المعرفة التي لا ندري كيف تتوافق مع مطالبته الروائي ان يتخذ دور المراقب السلمي من الواقع، ومع فهمه للتاريخ كإلغاء لدور الانسان وبالتالي للروائي نفسه، ومع نفي كل قيمة حياتية، ولكن هذا التناقض سرعان ما ينحل حين نفهم: «ان الشكلية والطبيعية تتداخلان تداخلاً شديداً، فالشكلية تقتبس من الطبيعية مؤثراتها، والطبيعية تقتبس من الشكلية فلسفتها، ويمحي الفرق بينها في بعض الاحيان».

القانون العام الذي يفسر علاقات البنى العامة، التحتية والفوقية... انها المبدأ العام الذي يحكم علاقة الجمالي بالاجتماعي، فهذه النظرية التي صاغها لينين وليس ستالين، هي الاساس الفلسفي لحل المسائل الطبيعية والاجتماعية، وليست مجالا لثرثرة غير المسؤولة معرفياً». «وان العودة لمناقشة هذه الاطروحات هي كالعودة لمناقشة هل الأرض كروية».

«اما ما يتعلق بمسألة فهم حنامينه الجمالي الذي يعود الى الخمسينات على حد تعبير هلسا، فلقد اوضحنا ان هذه النظرية تعود في تاريخها الى النصوص الكلاسيكية الماركسية، في حين انها تبلورت كصياغة نظرية في سنة ١٩٠٨ في كتابات لينين الفلسفية، وليس في الخمسينات على يد ستالين. لكن السيد هلسا يلجأ للارهاب السياسي ملوحاً بالاتهام بالستالينية في وجه حقائق الفكر والتاريخ، وهو يدري او لا يدري بان هذا السيف الصديء الذي تحول الى سلاح عقائدي للمجتمعات الامبريالية اصبح مغلولاً ومدعاة للاذراء».

وبعد ان يناقش عبد الرزاق مقولات هلسا ويفصل، وتشكيكها في قدرة الانسان على الفعل في التاريخ، يتناول عدد «الآداب» والاستفتاء الذي اجرته عن الهزيمة والثقافة ويقول ان حنامينه ومحمود امين العالم هما الوحيدان اللذان رفعوا الصوت ضد اليأس والمأسوسية، وان زماننا هذا يشهد على ان الاجابية في الاجناس الادبية، لا تعني الكهالية، لان الاجابي يحمل السلي في ذاته، ولكن النصر، في النهاية، هو لكل ما يكون مع الايجاب، ومع مسيرة التاريخ، وفهمها، وفهم دور الانسان فيها».

ولا تزال المعركة الادبية دائرة..

ويتناول عبد الكريم مقولة فيصل حول الشعر والنثر: «ان لغة الشعر تاريخيا هي اللغة الاولى او لغة البراءة، التي لا تعرف المفاهيم وتعجز عن شرح الظواهر» «وانها تقوم على حركة الذهن الشارد وتجهل معنى المعرفة». ويعلق عبد الكريم: «ليس هناك رأي يدل على تهافته مثل هذا الرأي الذي يعتبر ان كل من ليس لديه شيء يقوله يستطيع ان يكتب الشعر، والذي يستتبع ان الشعراء، حتى العظام منهم، لم يكن لديهم ما يقولونه.. ان الوقوف عند هذه الآراء التي ثبت بطلانها منذ زمن بعيد ومناقشتها ليس الا ضربا من الوقوف على الأطلال، والأعجب من ذلك ان الناقد فيصل دراج يثبتها كحقائق هامة، مستنتجا منها او مؤكداً فيها ان الشعر يعيش زمانا غير محدود.. لقد قيم ماركس والمجلس الشعر تقيما عاليا كحامل للمعرفة، ولا اعتقد ان هناك ضرورة للاستشهاد بما كتبه بصدده هوميروس واسخيلوس وارستوفان ولوكراسيوس ودانتي وغوته وشكسبير وملتون الذين نعت المجلس بعضهم بالشعراء الملتزمين».

وتحت عنوان «هل هو افتراق جمالي واتفاق ايدولوجي، ام هو افتراق ايدولوجي جمالي؟» عاد عبد الرزاق عيد الى مداخلة جديدة، قائلا: «ان غالب هلسا نقل الحوار من مستوى مناظرة الاختلاف المعرفي الى مستوى مناظرة الاتهام الشخصي». ثم يتحدث عبد الرزاق عن موضوع الانعكاس، وفهم فيصل وهلسا الخاطيء له فيقول: «ان نظرية الانعكاس تدخل في إطار النشاط المعرفي للإنسان. وهي ليست مسألة ذوقية، بل هي علم تفسير آلية هذا النشاط، وهي ليست مصطلحاً نلجأ إلى التعاريف أو القواميس لاكتشافه... إنها علم يكتسب صفة القانون، ونظرية الانعكاس هي بمثابة

# قصيدتان

ابراهيم زيدان

ثم ينسل حيناً ،  
يمر على دمنا  
دونما خفقة في الخطى  
ينزوي وجلاً في الضباب ،  
ويرضى السكوت .

( طفلة الروح )

انه الرجل النبع ،  
يأتي ..  
وفي ضلعه  
طفلة الروح ،  
تبذر خوف الطريق ،  
فتبدأ صولتها في الدماء .  
حملت من يديه غبار الرحيل .  
قاسمته الشقاء .  
ثم عادت به رجلاً .. طيعاً  
طيب القلب ،  
في صدره وردة وضياء .  
انها حكمة  
معنا امرأة عاقلة .  
غيرت طبعها  
واستدارت الى ضفة النهر ،  
ملتاعة للنداء .

أو في الصدى .  
كان بعض الخفوت .  
تتصاعد فيه نداءات جرح وريح  
لم يمت مثلنا  
كان مثل المسيح  
دورة هي ..  
قالت هو البدء ،  
ليت الفتى .. يستكين .  
ليته  
ينهض الآن للشك ،  
أو لليقين .  
هو ذا عاد ثانية للحنين  
يندب السور ،  
يشقى .. يموت .  
لم يكن في يديه ،  
سوى حفنة من تراب .  
والرصيف هنا .  
لم يجد فيه غير العذاب .

( Flash back )

يجذب الكأس في حيرة  
واكتئاب .

( عمار عبد الخالق )

ثمل  
تشرب الأرض دمعته  
وخطاه .  
من سواه ؟  
يخلد الآن للنوم ،  
يحصي وساوسه  
يلتظي بهواه .  
مثل رائحة تتراقص والسور ،  
تلفظ آه .  
قد نراه .  
هو في القلب ،  
يوقد شمع الحياة .  
عله يلتقي ها هنا  
نخلة أورقت في الضلوع ،  
أنت بصباه .  
كان في كفها غيمة ومطر .  
تأخذ الخوف من قلبه  
وتفوت .  
هكذا يحتمي خائفاً  
بالندى  
ثم يبدأ ولولة  
انه ليس ما كان في الصوت ،